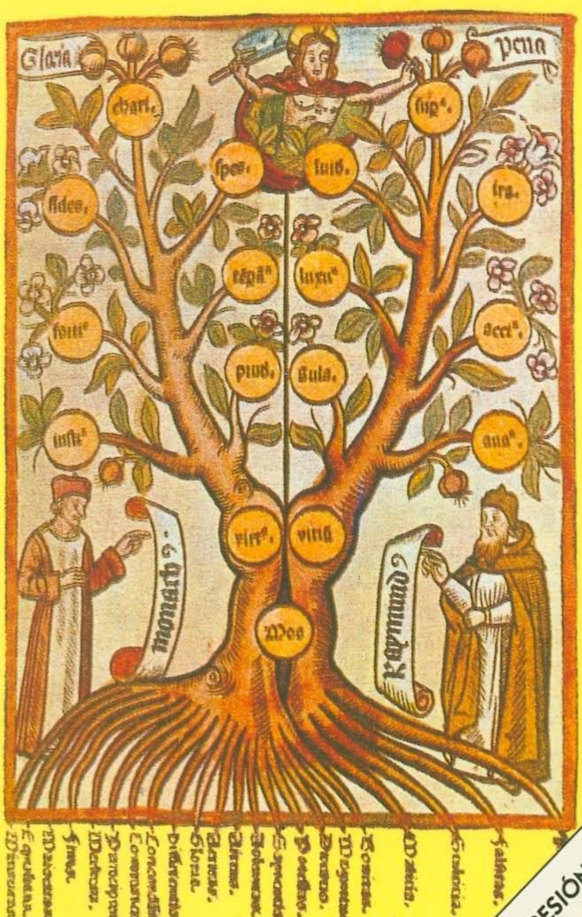
Frances A. Yates

Ensayos reunidos, I
LULIO Y BRUNO



REIMPRESIÓN • 1996

COLECCIÓN POPULAR

438

LULIO Y BRUNO

Traducción de
TOMÁS SEGOVIA

FRANCES A. YATES

LULIO Y BRUNO

Ensayos reunidos

I



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en inglés, 1982
Primera edición en español, 1990
Primera reimpresión, 1996

Título original:
Lull & Bruno. Collected Essays. Volume I

ISBN 0-7100-0952-6

Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-3397-0

Impreso en México

PREFACIO

Frances Yates murió, tras una corta enfermedad, en la mañana del 29 de septiembre de 1981, casi a los 82 años de edad. Unos meses antes de que cayera enferma había preparado este volumen, con la intención de que fuera el primero de una serie de reimpresiones de los magistrales ensayos, la mayoría de ellos publicados por primera vez en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, escritos por ella a lo largo de una destacada carrera de apasionada y perseverante erudición. Este libro es el último que contiene prefacios (introducciones) de Dame Frances Yates, colocando los ensayos dentro tanto de su propia obra como de la síntesis del pensamiento renacentista, al que dedicó su vida. Ella había abordado ya la dimensión política en su *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (1975), que está construido en torno a su gran estudio "Queen Elizabeth as Astraea". Aquél fue, junto con su libro *The French Academies of the Sixteenth Century* (1947), la cima de sus logros al acercarse a sus cincuenta años. (Temas de ambos trabajos fueron retomados en *The Valois Tapestries*, 1959; segunda edición, 1975.) Los ensayos reimpresos aquí son los primeros esbozos, que datan de 1939 a 1960, para el gran trabajo *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964). Sin embargo, estos ensayos contienen gran cantidad de material que no fue usado en ese libro, y prefiguran también el otro gran logro de Frances Yates en su séptima década de vida, *The Art of Memory* (1966). Con

estos dos libros, la señora Frances Yates alcanzó por fin a nivel mundial su merecido prestigio, largamente mantenido entre los especialistas del Renacimiento.

Los ensayos reimpresos aquí demuestran no sólo el grado de su erudición sino su empeño de ir a la raíz de los problemas. Para comprender el pensamiento de Giordano Bruno, la señora Frances Yates percibió la necesidad de investigar el papel del lulismo en el Renacimiento, y esto la llevó tres siglos atrás hasta los orígenes del Arte de Raimundo Lulio. Los dos primeros artículos de este volumen la condujeron a una región del pensamiento europeo que, en los años cincuenta, era virtualmente desconocida para los académicos fuera de España. Aún en este país, el estudio de las obras de Lulio estaba básicamente restringido a aquéllas (una minoría) preservadas en catalán y concentradas en la poesía y las novelas de Lulio, situadas en un virtual aislamiento. El hecho de que el Arte y la filosofía lulianos ocupasen el corazón de todos los escritos de Lulio fue percibido por muy pocos académicos. Fue característico de la señora Yates emprender, sin intimidarse por la falta de guías, el ascenso de la "inmensa e inexplorada montaña" del pensamiento luliano.

El primero de estos ensayos, por su descubrimiento de la base cosmológica de la filosofía de Lulio —especialmente de su teoría elemental—, se coloca de lleno dentro de una tradición intelectual inteligible. Insatisfecha de haber con ello "reabierto el problema de Lulio y su Arte", la señora Frances siguió adelante (en el segundo de estos ensayos) para sugerir una fuente de la característica más impresionante del Arte: la conexión entre los atributos divinos y la teoría elemental. Encontró este origen en el gran filósofo irlandés del siglo IX, Juan Escoto Erígena. La reve-

lación de que Lulio no sólo abrevó en la tradición neoplatónica general sino en la versión mística del neoplatonismo representada por Erígena, explica ampliamente la atracción que ejerció en pensadores del Renacimiento tales como Giordano Bruno, en quien las ideas neoplatónicas se combinan con hermetismo y cabalismo. La señora Frances Yates ha reconocido que escribir sus dos ensayos sobre Lulio fue "la tarea más ardua que jamás emprendí". Valió la pena. Las figuras de Erígena, Lulio y Bruno, frecuentemente percibidas como aisladas en la historia de las ideas, han vuelto a iluminarse al ser vistas como ligadas por una coherente línea de evolución.

Debido a su libro *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, el trabajo de la señora Frances Yates sobre Bruno es más ampliamente conocido que sus artículos sobre Lulio. Los cuatro últimos estudios recogidos aquí revelan sus investigaciones sobre Bruno a lo largo de 40 años, desde 1939 hasta 1981, aunque su interés en el mago italiano se remonta a sus inicios académicos, a mediados de los años veinte. Estos estudios muestran una "retrospectiva de imágenes" que ha transformado la figura tradicional de Bruno de un mártir de la libertad de conciencia o del avance de la ciencia, en la de un hombre que murió por la "filosofía y la magia ocultas del Renacimiento". El último artículo, en su discusión de la relación entre Bruno y Dee, es típico de su autora en cuanto busca enterar al lector de cuantos interrogantes fundamentales quedan aún por ser respondidos. Para Dame Frances Yates no hubo nunca un juicio definitivo sobre un problema. Una pregunta la llevaba a otra y había siempre nuevos descubrimientos por realizar.

Frances Yates no vivió para leer las pruebas de este vo-

lumen, que consecuentemente fue cuidado en su edición por los suscritos. Éstos, como admiradores de la señora Frances A. Yates, intentan publicar estos ensayos como ella lo habría hecho. Desean que nuevos volúmenes de *Collected Essays* vean la luz. Saben que la autora deseaba reconocer su deuda particularmente con D. P. Walker, con Joanna Harvey-Ross, así como con sus editores. Con ellos también están agradecidos los suscritos, además de con Anne Marie Meyer, por su indispensable ayuda, y con Judith Wardman, por el cuidado de las pruebas.

J. N. Hillgarth
J. B. Trapp

ENSAYOS SOBRE EL ARTE DE RAIMUNDO LULIO

INTRODUCCIÓN

Hacia 1949 empecé a trabajar en lo que esperaba que sería un libro sobre Giordano Bruno, haciendo resúmenes de sus obras latinas. Encontré en ellas muchas referencias a Raimundo Lulio, y decidí que debía investigar sobre Lulio antes de continuar con Bruno. Siguiendo el consejo de Ivo Salzinger en el primer volumen de su edición de las obras latinas de Raimundo Lulio, la famosa edición de Maguncia de 1721-1742, empecé con el *Tractatus novus de astronomia* de Lulio. Me pareció perfectamente ininteligible. Había muchos círculos y otros diagramas, etiquetados con letras del alfabeto. Se enteraba uno de que BCDEFGHIK correspondían a las Dignidades o Atributos de Dios, Bonitas, Magnitudo, Eternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria (Bondad, Magnitud, Eternidad, Poder, Sabiduría, Voluntad, Fuerza, Verdad, Gloria). La mayoría de esos atributos divinos, o Nombres de Dios, me eran familiares por la Biblia. ¿Era pues aquel libro alguna clase de meditación pía, que hacía girar los Nombres Divinos en las ruedas de las oraciones del Arte de Ramón Llull?* Todas las Artes, inmensamente complejas, de Lulio tienen en común un procedimiento: hacen girar las BCDEFGHIK (o a veces dieciséis letras) en círculos o ruedas.

* El filósofo catalán objeto del presente estudio es conocido con diversos nombres: Ramón Llull, o Lull; y Raimundo Lulio, o Lully. [N. del E.]

Hay otras letras que tienen al parecer una importancia igualmente grave, las letras ABCD, que han de usarse en cierto modo combinadas con las letras de B a K. De manera interminablemente repetitiva se informa al lector de que éstas representan a los cuatro elementos: Aer (Aire), Ignis (Fuego), Terra (Tierra), Aqua (Agua). Debía haber pues alguna clase de significado cosmológico en el Arte, aunque era difícil entender cómo se suponía que funcionaban los elementos en relación con los Atributos.

Finalmente, lo más desconcertante de todo: ¿por qué se llamaba la obra "Nuevo tratado de astronomía"?

Luché con estos problemas en los artículos recopilados aquí, cuya redacción fue la tarea más difícil que jamás he emprendido. Es posible que la dura prueba de batallar con Raimundo Lulio se refleje en cierta rigidez de estilo de los artículos.

Ambos artículos tratan de lo que yo he llamado la Teoría Elemental de Lulio. El primer artículo empieza por resumir y examinar la teoría elemental, a partir del *Tractatus novus de astronomia*, y pasa luego a demostrar que la teoría subyace en toda la obra de Lulio. Éste creía haber encontrado una manera de calcular, a partir de los patrones fundamentales de la naturaleza, un Arte que podía aplicarse, por analogía, a todas las artes y ciencias. Podemos calcular la obra de las virtudes y de los vicios por analogía, con el patrón elemental y su sistema de *devictio*. Se muestra que el cuadrado lógico de oposiciones tiene el mismo esquema que el cuadrado de las concordancias y contrastes de los elementos. Lulio creía que estaba haciendo en el Arte una lógica "natural", una lógica fundamental basada en la realidad. Por medio de ésta, y por medio de las analogías elementales, podía realizar todas las ciencias y artes a través

del Arte; podía ascender la escala del ser y entender la naturaleza de Dios. Finalmente, y esto era a sus ojos el aspecto más importante, por medio del Arte podía convertir a los judíos y musulmanes, probándoles la verdad de la Trinidad cristiana.

Lulio era un tremendo constructor de sistemas. Construyó sus sistemas, según él creía, sobre los esquemas elementales de la naturaleza, combinados con los esquemas divinos formados por las Dignidades, o atributos divinos, tal como giraban en las ruedas combinatorias. Porque el Arte luliano es siempre un *Ars combinatoria*. No es estático, sino que mueve constantemente los conceptos de que trata en combinaciones variadas.

No quedé satisfecha con el primer artículo, pues dejaba sin resolver un problema fundamental relativo al arte de Lulio. Las Dignidades divinas, *Bonitas, Magnitudo* y demás, los atributos de Dios con los que empieza Lulio su Arte, ¿cómo se conectan con la teoría elemental? ¿De dónde sacaba Lulio su convicción de que esas Dignidades están directamente conectadas con los Elementos y con las estrellas —los siete planetas y los doce signos del Zodiaco—, de las cuales descienden a toda la creación? Faltaba la fuente de tales ideas.

Un día, leyendo un artículo de Marie-Thérèse d'Alverny sobre *Le cosmos symbolique du douzième siècle*, vi la miniatura que se utiliza allí para ilustrar el segundo artículo (lámina 16). La miniatura es una ilustración de una obra del siglo xii cuyo autor presenta el sistema del Universo propuesto por el irlandés del siglo ix Juan Escoto Erígena en su extraordinaria obra *De divisione naturae*. Escoto ve el conjunto de la naturaleza como originado en lo que él llama las causas primordiales, bautizadas como *Bonitas* y

otros atributos divinos. Las causas primordiales de Escoto son creadoras. Vierten su poder creador en el caos, primer estadio de la creación en el que las esencias elementales emergen como intermediarios entre el Creador y Su creación.

Eso es lo que vemos en la miniatura con sus crudas personificaciones de las Causas y su esquemática tentativa de presentar su poder creador por el intermedio de los elementos.

Quedé fascinada cuando vi esa miniatura, que puede traducirse inmediatamente en términos lulianos. Allí están sus Dignidades como causas primordiales creadoras, inmediatamente en contacto con sus Elementos como intermediarios entre las Causas divinas y la creación.

El segundo artículo recogido aquí trata de la influencia de la filosofía de Scotus Erigena sobre el Arte de Ramón Llull. Había transcurrido un intervalo de cinco años entre la publicación de los dos artículos, que no produjeron por consiguiente un efecto conjunto. En el primer artículo veía yo la importancia fundamental de las Dignidades y los Elementos para el pensamiento de Lulio, pero no sabía que sus Dignidades eran causas creadoras primordiales y sus Elementos el primer efecto de su poder creador. Esto explica la importancia primordial de las Figuras Elementales en el Arte de Lulio.

Los Elementos, en sus varias manifestaciones en cada uno de los niveles de la creación, son fuerzas fundamentales que se ejercen en todos esos niveles. Lulio agrupa a las estrellas —los siete planetas y los doce signos del Zodiaco— de acuerdo con sus afinidades elementales y los denomina A, B, C o D. Lulio puede afirmar que su *Tractatus de astronomia* no es astrológico en el sentido habitual. Lo he llama-

do "astrología elemental": calcula las influencias astrales abstrayendo las afinidades elementales en signos y planetas. De este modo se evitan las imágenes astrológicas, cuyas influencias se expresan por medio de letras abstractas. El Arte de Lulio tiende a la abstracción total. Las Dignidades Divinas quedan reducidas a BCDEFGHIK, y los Elementos semidivinos que proceden de ellas a ABCD.

Ha habido mucha especulación entre los estudiosos de Llull en cuanto a la variación en el número de Dignidades en las que basa su Arte. A veces utiliza una forma de dieciséis términos, en la que se añaden siete letras más a las nueve que van de B a K. Creo que la razón de tales variaciones debe buscarse no en un supuesto desarrollo históri-

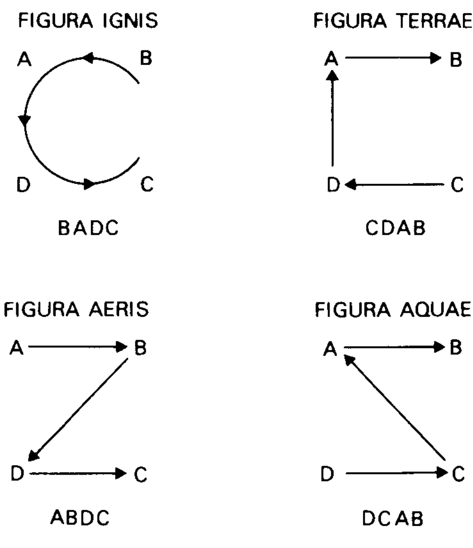


Figura 1. (*Según un dibujo de R. W. Yates.*)

co del pensamiento de Lulio, sino en el misticismo de Escoto, en el cual es posible construir diferentes "teorías", o meditaciones místicas, sobre un número variable de Causas. Lulio no es un pensador filosófico. No desarrolla. Los esquemas de su pensamiento y de su arte le fueron dados de una vez por todas en su visión.

Esos esquemas pueden expresarse en términos geométricos. Las Artes se basaban en tres figuras geométricas, el Triángulo, el Círculo y el Cuadrado, y estas figuras están implícitas en el arreglo de los Elementos dentro de las Figuras Elementales (figura 1).

En el siglo XIII, época del nacimiento de la escolástica, Lulio y su Arte ofrecen un canal por el cual corre otra tradición a lo largo de la época escolástica, el platonismo medieval, particularmente en las formas que provienen de Scotus Erigena, en las que hay alguna similitud con los modos de pensamiento cabalísticos. La filosofía de la expansión y la retracción de Erígena tiene más en común con el dinámico cabalismo que con el platonismo, puramente estático. El propio Lulio fue influido casi con seguridad por la Cábala que se desarrolló en España más o menos al mismo tiempo que su Arte. De hecho, el Arte se entiende quizá de mejor manera si se lo toma como una forma medieval de Cábala cristiana.

Cuando se publicaron por primera vez, los dos artículos recogidos aquí eran estudios pioneros. La base cosmológica del Arte luliano había sido olvidada durante siglos; sus parecidos con el sistema de Escoto no habían sido reconocidos. Estos nuevos enfoques mostraban el Arte como un método a la vez científico y místico, y que presentaba muchas afinidades con la Cábala. Las influencias del pensamiento árabe sobre la visión de Lulio se co-

nocían, por supuesto, desde hacía mucho tiempo y habían sido estudiadas por los eruditos, en particular la influencia de la lógica de Al-Ghazāli.

Lulio valoraba principalmente su Arte por sus posibilidades misioneras. Creía que un Arte basado en principios que reconocían las tres grandes religiones —cristianismo, judaísmo e Islam— ofrecería argumentos infalibles para la conversión de todos al cristianismo. Esta meta apasionadamente misionera fue suprema en la vida y en la obra de Lulio, la fuerza motriz que está detrás de la incesante promoción de su Arte. Esa meta fue olvidada en parte más tarde, pero el Arte siguió extendiéndose y proliferando como método, como tentativa de un pensamiento metódico que utiliza diagramas y anotaciones con letras.

El artista luliano no es un mago: las Artes genuinas no son mágicas. Lulio evitó cuidadosamente el uso de imágenes de las estrellas en su "astrología elemental" y afirmó constantemente que su Arte se basaba en "razones naturales". Pero puede decirse que Lulio, con sus pretensiones de poseer un "arte universal", o clave, prefigura al mago, y el lulismo habría de llegar a estar inextricablemente enlazado con las filosofías hermético-cabalísticas del Renacimiento. Aceptado por Pico della Mirandola, el lulismo era el acompañamiento natural de la filosofía hermético-cabalística que sustenta el neoplatonismo renacentista. En este ambiente, el lulismo tomó el tufo mágico y oculto de esa filosofía. La conexión implícita entre la insistencia luliana en los elementos y la alquimia se hizo explícita, y floreció la alquimia pseudoluliana. Muchos magos renacentistas, especialmente Cornelius Agrippa y Giordano Bruno, fueron lulistas, y gracias a un desarrollo que todavía no ha sido suficientemente analizado, el Arte

que su fundador había intentado mantener libre de magia se convirtió en vehículo del resurgimiento renacentista de la magia y de las imágenes mágicas.

El lulismo no pierde su importancia en el primer periodo posrenacentista. Se toma ahora conciencia de la inmensa significación del Arte de Lulio para la formación del método. El siglo XVII, con su constante búsqueda del método, estuvo siempre al tanto del Arte de Ramón Llull, incluso cuando lo descartó. Bacon y Descartes lo conocían. El lector atento del *Discours de la méthode* puede escuchar allí los ecos distantes de Lulio. En realidad no es ninguna exageración decir que la búsqueda europea del método, raíz de los logros europeos, empezó con Ramón Llull.

Notas bibliográficas

Mientras preparaba el ensayo "El Arte de Raimundo Lulio" estuve en Roma, en Milán y en París y examiné alrededor de ochenta manuscristos de obras de Lulio en las bibliotecas de esas ciudades. Estos trabajos sobre los manuscritos se reflejan en los apéndices al artículo, que reflejan también lo inadecuado de las herramientas bibliográficas entonces disponibles para tales estudios. Desde entonces ha habido grandes avances, sobre todo con la fundación del Lullus-Institut de la Universidad de Freiburg im Breisgau, iniciado por F. Stegmüller. Este instituto ha coleccionado copias en microfilm de manuscritos de las obras latinas de Lulio. Pueden conseguirse copias de éstas solicitándolas al instituto, que está publicando también una edición de las obras latinas. Mi odisea sería pues innecesaria hoy, pero no lamento la aventura de rastrear en los manuscritos mismos la base cosmológica del Arte luliano y la importancia fundamental para su comprensión de la teoría elemental.

El estudio de las enciclopedias lulianas de Le Myésier y Salzinger que recomiendo en el apéndice III ha sido llevado a cabo por J. N. Hillgarth en su libro *Ramon Lull and Lullism in Fourteenth-Century France*, Oxford, 1971. Este admirable panorama de los estudios lulianos es una lectura esencial para todos los que se interesen en este complejo tema.

Michela Pereira ha ofrecido una edición del texto latino del *Tractatus novus de astronomia* y un estudio del mismo en relación con las obras médicas de Lulio, en su "La filosofia naturale di Raimundo Lullo nel inedito 'Tractatus novus de astronomia', nelle opere mediche e nella critica" (el texto latino del *Tractatus* se da en un apéndice), tesis doctoral, Universitá degli Studi di Firenze, 1970-1971. Esta tesis está disponible en la Warburg Institute Library, sigla ABB 480. Una parte se ha publicado en el artículo de Pereira "Richerche intorno al *Tractatus novus de astronomia* di Raimundo Lullo", *Medioevo*, II (1976).

Está en proceso una nueva edición, con traducción inglesa, de la gran obra de Juan Escoto Erígena *Periphysion (De divisione naturae)*, edición y traducción de I. P. Sheldon Williams, Dublín, Institute for Advanced Studies, 1968, 1972, etcétera; el *Clavis physicae* de Honorius Augustodunensis ha sido reeditado recientemente por Paolo Lucentini (Roma, 1974).

Los siguientes títulos son pertinentes: Frances Yates, *The Art of Memory*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966 (El lulismo como arte de la Memoria); Frances Yates, *Astraea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975 (El lulismo y la caballería); Frances Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1979 (El lulismo y la cábala cristiana). [Versión en español de esta obra: *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.]

I. EL ARTE DE RAIMUNDO LULIO: APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE SU TEORÍA DE LOS ELEMENTOS*

La larga vida de Raimundo Lulio (1232 a *circa* 1316) cubre uno de los periodos más altamente sistematizados del pensamiento occidental, el gran siglo XIII que vio el desarrollo de la escolástica a partir del redescubrimiento de Aristóteles. Aunque se sitúa aparte de las principales corrientes de la escolástica, Lulio compartió plenamente las principales tendencias de su época, su intensa piedad combinada con un método riguroso. Creyendo que le había sido revelada una verdad esencial —o más bien un método de demostrar la verdad esencial—, vertió a lo largo de su vida, con increíble energía, un vasto número de obras, muchas de las cuales son exposiciones de sus sistemas centrales o se relacionan con ellos de alguna manera.

El moderno estudioso del Arte de Lulio tropieza con la dificultad del tema, la vastedad del material y —lo peor de todo— lo inaccesible de ese material. La mayoría de las bibliotecas de cualquier tamaño poseen una de las ediciones del siglo XVI o de principios del XVII del *Ars brevis*, encuadernada a menudo junto con una versión del *Ars magna* y con comentarios de los lulistas del Renacimiento.[1]

* Estoy en deuda con R. Pring-Mill, que leyó las pruebas de este artículo, por numerosas críticas valiosas.

[1] Para las ediciones del *Ars brevis*, véase la admirable bibliografía de las obras impresas de Llull por E. Rogent y E. Duràn, *Bibliografía de les*

Esas versiones abreviadas del Arte representan únicamente una pequeña fracción de la producción de Lulio en torno al sistema que, según él creía, le había sido revelado divinamente y a cuya elaboración y propagación consagró su vida entera. Los lulistas que utilizaron las ediciones impresas probablemente las completaron a partir de material manuscrito. Existe en efecto en la Biblioteca Ambrosiana un ejemplar de una temprana edición impresa del *Ars brevis* encuadernada junto con manuscritos.[2]

La edición del siglo XVIII de las obras de Lulio, publicada en Maguncia y editada por Ivo Salzinger, sigue siendo la única que imprime las varias versiones del Arte, con sus complicados diagramas reproducidos en láminas.[3] Esta rara edición sólo puede consultarse en las grandes bibliotecas. Además, nunca fue completada tal como Salzinger la planeó. En el primer volumen publicó una "Revelation Secretorum Artis" donde daba citas de algunas de las obras de Lulio que él consideraba esenciales pa-

impressions lullianes, Barcelona, 1927 (Índice bajo *Art breu*). Véase también J. Avinyó, *Les obres autèntiques del beat Ramon Llull*, Barcelona, 1935, núm. 121. Las ediciones que se encuentran más a menudo son las de las *Opera* de Lulio publicadas por L. Zetzner en Estrasburgo en 1598, 1609, 1617, que contienen el *Ars brevis*, el espurio *De auditu Kabbalistico* y el *Ars magna generalis ultima*.

[2] Bibl. Ambrosiana Y.21 Sup. Véase Avinyó, p. 212.

[3] R. Lull, *Opera Omnia*, Mainz, 1721-1742, en ocho volúmenes numerados I-VI y IX, X (los volúmenes VII y VIII no se publicaron nunca). El vol. I contiene el *Ars magna et major* (que no es exactamente la misma obra que el *Ars magna* de las ediciones de Zetzner) y el *Ars universalis*; los vols. III y IV contienen el *Ars demonstrativa* y obras relacionadas con ésta; el vol. V, el *Ars inventiva veritatis*. Salzinger murió después de editar los tres primeros volúmenes. Sobre la edición de Maguncia y sus vicisitudes, véase A. Gottron, *L'edició maguntina de Ramón Lull*, Barcelona, 1915; Anton P. Brück, "Der Mainzer Lullismus im 18. Jarhundert", en *Festschrift für August Reatz*, Mainz, 1949, pp. 314 ss.

ra la comprensión del Arte. Esas obras no se publicaron en la edición de Maguncia (de la cual dos volúmenes no aparecieron nunca) y algunas de ellas no se han publicado todavía. Así, incluso la edición de Maguncia es decepcionante para el estudioso del Arte.

Una espléndida edición de las obras de Lulio, empezada en 1901 y reanudada en 1905, está todavía en proceso de publicación en Palma.[4] Esta edición se propone, de manera muy comprensible, presentar a Lulio como un gran escritor y pensador catalán. Imprime la versión catalana cuando ésta existe, más bien que la versión latina de sus obras, y se ha concentrado hasta ahora —aunque con algunas excepciones— en sus obras más puramente literarias antes que en las que se ocupan directamente del Arte.[5] Desgraciadamente, la edición de Palma no es fácil de encontrar en este país; ni siquiera el British Museum posee la colección completa.

Un número sorprendentemente grande de las obras de Lulio, entre ellas no pocas de vital impotancia para el Arte, siguen inéditas. Las colecciones más ricas de manuscritos están en Roma, Milán, París, Munich, Innichen y Venecia.

La peculiaridad del Arte luliano es la utilización de letras del alfabeto, combinadas en figuras geométricas, pa-

[4] R. Lull, *Obras*, ed. J. Rosselló, M. Obrador y otros, Palma, 1901; continuada bajo el título de R. Lull, *Obres*, ed. M. Obrador, M. Ferrà, S. Galmés, 1906, en vía de publicación. Varias de las obras catalanas se han publicado también en las serie *Els Nostres Clàssics*, Barcino, Barcelona, 1927-1935.

[5] Pero los vols. XI-XIII (1917-1926) contienen el *Arbre de sciència* (versión catalana del *Arbor scientiae* que es fundamental para el Arte, véase *infra*, pp. 82-93); y el vol. XVI (1932) imprime el *Ars demonstrativa* (en la versión catalana), con los diagramas en color.

ra el tratamiento de problemas. El "Alfabeto" (lámina 1*a*) y las cuatro figuras básicas (lámina 1*b*, *c*, *d*, *e*) del Arte se incluyen en el *Ars brevis*. Estas cuatro figuras pueden considerarse como básicas, aunque algunas de las Artes no abreviadas utilizan más letras y expanden las figuras. Como puede verse (lámina 1*a*), el "Alfabeto" del Arte consiste en nueve letras a las que se atribuyen seis conjuntos de significados. Los del primer conjunto son "absoluta", a saber: B = Bonitas; C = Magnitudo; D = Duratio; E = Potestas; F = Sapientia; G = Voluntas; H = Virtus; I = Veritas; K = Gloria. La letra A representa una trinidad, a saber: Essentia, Unitas, Perfectio.

El segundo conjunto de significados para las letras B a K consiste en los nueve "relata" que se agrupan naturalmente en conjuntos de tres, como sigue: B = Differentia; C = Concordantia; D = Contrarietas; E = Principium; F = Medium; G = Finis; H = Majoritas; I = Aequalitas; K = Minoritas. Este conjunto de significados va seguido de nueve (o más bien diez) cuestiones y de nueve temas sobre los cuales ha de utilizarse el Arte, a saber: B = Deus; C = Angelus; D = Coelum; E = Homo; F = Imaginativa; G = Sensitiva; H = Vegetativa; I = Elementativa; K = Instrumentativa.

A la vez que tienen esos cuatro conjuntos de significados —como "absoluta", "relata", cuestiones y temas—, las letras B a K pueden significar también nueve virtudes y nueve vicios.

Después del "Alfabeto" vienen las "figuras" del Arte, y éstas son de carácter geométrico, o en todo caso de apariencia geométrica. La primera (lámina 1*b*) muestra las letras B a K en un círculo, y todas ellas interconectadas entre sí por líneas en el interior del círculo. En la segunda (lá-

mina 1*c*), las letras del círculo están agrupadas en conjuntos de tres por tres triángulos en el interior del círculo, etiquetados con el segundo conjunto de significados de B a K. La tercera (lámina 1*d*) forma parte de un cuadrado dividido en compartimentos que contienen combinaciones de las letras B a K. La cuarta (lámina 1*e*) consiste en tres círculos concéntricos, todos etiquetados de B a K; el exterior es fijo, pero los dos interiores giran. Finalmente, el *Ars brevis* da, después del alfabeto y las figuras, una tabla, la "Tabula Generalis", en la que las combinaciones de las letras B a K se disponen en columnas. (Formas mucho más elaboradas de esta tabla de combinaciones aparecen en las Artes no abreviadas.)

Tratado con el mayor desprecio por los estudiosos del siglo XIX como Prantl[6] y Littré,[7] el Arte luliano quedó relegado durante mucho tiempo en el montón polvoriento de las especulaciones inútiles. Hasta un ferviente admirador de Lulio en cuanto escritor, en cuanto místico y en cuanto misionero, como lo fue el fallecido Allison Peers, le saca el bulto al Arte en su biografía del Doctor Illuminatus, considerándolo una aberración más bien desafortunada de un hombre por otra parte lleno de grandeza.[8] Hay sin embargo señales hoy en día en el sentido de que el Arte luliano está despertando algún interés como posible antecedente distante de la moderna lógica simbólica.[9]

[6] C. Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande*, 1855, ed. de Leipzig, 1927, III, pp. 145-177.

[7] M.-P.-E. Littré, "Raimond Lulle", en la *Histoire littéraire de la France*, París, 1885.

[8] E. Allison Peers, *Ramon Lull*, 1929, pp. 110 ss.

[9] Véase T. y J. Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española*, Madrid, 1939-1943, I, pp. 476 ss. Los dos primeros volúmenes de esta historia de la fislosofía española están dedicados principalmente a Lulio y constituyen el tratamiento más al día de este tema.

No cabe duda que el Arte es, en uno de sus aspectos, una especie de lógica que prometía resolver problemas y dar respuestas a cuestiones (las "cuestiones" del "alfabeto" —véase lámina 1*a*— parecen corresponder aproximadamente a las categorías aristotélicas) por medio de la manipulación de las letras en las figuras. Littré describía el *Ars magna* como algo que en el fondo no era sino "le syllogisme représenté par des diagrammes".[10] Lulio, sin embargo, pretendía que su Arte era más que una lógica; era una manera de encontrar y "demostrar" la verdad en todos los compartimentos del conocimiento.

> Encore vous dis-je que je possède un Art général, nouvellement donné par un don de l'Esprit, grâce auquel on peut savoir toute chose naturelle, en tant que l'entendement atteint les choses des sens; bon pour le droit, et pour la médicine, et pour toute science, et pour la théologie, laquelle m'est plus au coeur. A résoudre questions aucun art tant ne vaut, ni a détruire erreurs par raison naturelle.[11]

Estupendas pretensiones. Parecen implicar que Lulio creía haber descubierto, o que le había sido revelado, un Arte de pensar que era infalible en todas las esferas por estar basado en la estructura efectiva de la realidad, una lógica que seguía los verdaderos patrones del Universo. Valoraba ante todo su Arte infalible por su virtud en la esfera teológica, en cuyo nivel creía que podría "demostrar" la verdad de la Encarnación y de la Trinidad a los incrédulos. Pero podía funcionar también con precisión en otras esferas, "bon pour le droit, pour la médicine, et pour toute science".

[10] *Op. cit.*, p. 75.
[11] Traducción francesa, citada por Littré, *op. cit.*, p. 25, de una es-

Si miramos una vez más al "Alfabeto" (lámina 1*a*) del Arte, observaremos que (como ya señalamos) A es una trinidad, y las letras B a K como "absoluta" son atributos divinos, o, quizá, emanaciones. Además, las letras B a K como "temas" son una "escala" (para utilizar uno de los símbolos místicos favoritos del propio Lulio) que sube desde el mundo elemental primitivo (*elementativa*), a través del mundo vegetal (*vegetativa*), el mundo animal (*sensitiva*), el mundo humano (*homo*), hasta el mundo celestial (*coelum*), y de allí a los mundos angélico y divino (*angelus, Deus*). Sobre todos esos temas podía utilizarse el Arte. Es decir que el Arte podía desplegarse a través de todo el Universo tal como se le concebía en el siglo XIII.

El propósito del presente artículo es abordar a Lulio y a su Arte en relación con el "tema" *coelum*. Es decir, el tema del "paraíso" que, para Lulio, significa siempre los doce signos y los siete planetas y cierta clase de astrología. Al perseguir esta meta limitada, omitiremos cuestiones que el lector podría esperar encontrar tratadas aquí.

Esta parcialidad significa que no podremos, al final, arrojar ninguna clara luz sobre el funcionamiento efectivo de las "combinaciones" del Arte. Esperaremos haber probado que el nuevo enfoque aquí indicado es de vital importancia para su comprensión. Pero comprenderlo plenamente —como pienso que podría comprenderse finalmente cuando esa veta hasta ahora ignorada se tome en cuenta— supondrá atacarlo asimismo desde el lado lógico, matemático, metafísico y teológico, y, sobre todo, utilizar muchos más de los manuscritos inéditos de Lulio que el único que aquí examinamos.

trofa del *Desconort* de Lulio, uno de sus poemas en catalán más conocidos (en R. Lull, *Poesies*, ed. R. Aldós, Barcelona, 1928, p. 77).

El único tratado conocido de Lulio sobre astronomía es el *Tractatus novus de astronomia* escrito en 1297. Esa obra no ha sido publicada nunca, aunque existen bastantes manuscritos de ella.[12] Se la ha aceptado siempre como obra genuina de Lulio, y en efecto satisface todas las exigencias de autenticidad luliana. Lulio se refiere a ella en obras suyas indudablemente genuinas;[13] es probablemente el *Ars astronomiae* mencionado en el temprano catálogo de manuscritos que se usa siempre como prueba de autenticidad;[14] y existen versiones de ella en catalán.[15] Hasta Littré, siempre tan dado a usar el veredicto condenatorio "pseudo-luliano", aceptó el *Tractatus novus de astronomia* como indudablemente genuino, aunque, habiendo malinterpretado su prefacio, creía que había sido escrito para prevenir a los príncipes y magistrados contra la astrología.[16]

En el prefacio, Lulio dice que desea "investigar y encontrar nuevas vías por las cuales los hombres puedan tener conocimiento de muchos secretos naturales, por medio de los cuales pueda llegarse a un mayor conocimiento de la astronomía y sus juicios". A esto añade que ha compuesto su tratado "para que los príncipes y magistrados puedan saber cómo precaverse de muchos astrónomos que los engañan con falsos juicios que hacen a partir de los cuer-

[12] El siguiente estudio sobre eso se basa ampliamente en París, B.N. lat. 17827. Ese manuscrito pertenecía a la biblioteca de los franciscanos parisienses en 1717 y fue escrito probablemente en el siglo XVI.

De otros manuscritos de la obra que he examinado se encontrará la lista con comentarios en el Apéndice II.

[13] Por ejemplo en las *Questiones atrabatenses*. Véase Lynn Thorndike, *History of magic and experimental science*, Nueva York, vol. IV, 1934, p. 8.

[14] París, B.N. lat. 15450, fol. 89. Sobre este manuscrito véase Apéndice III.

[15] Una de éstas está en el British Museum, Additional 16434.

[16] *Op. cit.*, p. 309.

pos celestiales".[17] Y previene además contra las adivinaciones del arte de la geomancia.

Lynn Thorndike ha señalado que el examen del tratado muestra que

> es sólo contra ciertos astrólogos y adivinos que engañan a los príncipes con falsos juicios contra los que Raimundo quiere prevenir a la realeza. Escribe su libro no porque la "astronomía" (es decir la astrología) sea falsa, sino porque es tan difícil que a menudo los juicios elaborados por el arte resultan falsos, y porque desea investigar y descubrir nuevos métodos por los cuales los hombres puedan tener mayor conocimiento de la "astronomía" y de sus juicios.[18]

Como en sus famosas "Artes", Lulio utiliza en esta obra un "alfabeto" —una serie de letras a las que asigna ciertos significados— y una "figura". Pero aquí el alfabeto y la figura son utilizados explícitamente para manejar problemas de astrología.

La figura 2 muestra ocho círculos concéntricos.[19] En el más exterior están escritos los nombres de los doce signos del Zodiaco. Los siete interiores siguen el orden de las esferas planetarias y en cada uno está escrito el nombre del

[17] París, B.N. lat 17827, fol. 2.

[18] Thorndike, *op. cit.*, vol. II, p. 868.

[19] No hay ninguna figura en París, B.N. lat. 17827. La que se ilustra se basa en las figuras giratorias de B.M. Additional 16434; en Collegio di San Isidro (Roma) I/108; y en París, B.N. lat. 17822 (no giratoria). Estas se corresponden todas, salvo que hay un error en el manuscrito del British Museum y que la figura del manuscrito del Collegio di San Isidro escribe los nombres de los planetas una sola vez en sus respectivos círculos (en los otros nombres de los siete planetas están escritos en cada círculo). Como el arreglo que se da en el manuscrito de San Isidro parece el mejor y más claro para trabajar la figura, es el que se adopta aquí. La figura está dispuesta con todos los planetas en Aries.

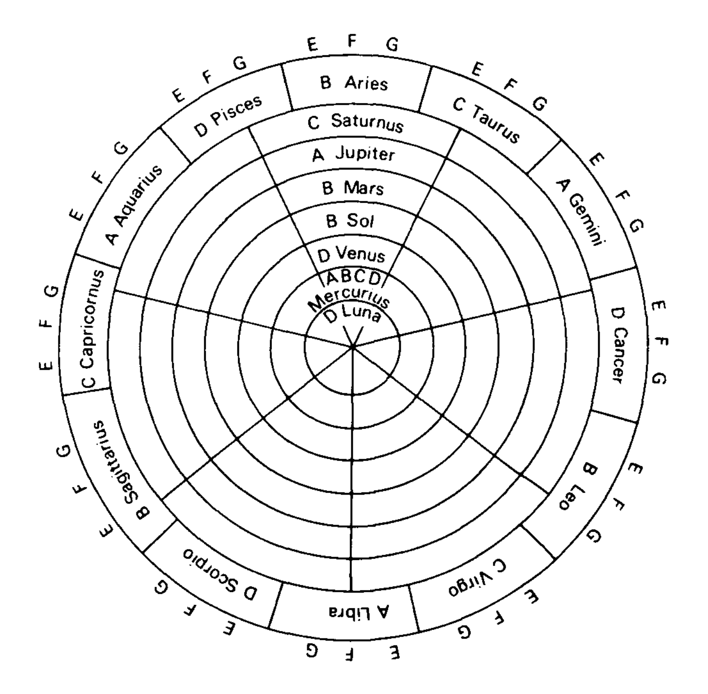


FIGURA 2.

planeta que representa. El círculo más exterior, con el Zodiaco, es fijo y estacionario, pero los siete interiores giran. Es obvio que este simple artificio permite leer fácilmente las conjunciones de los planetas en los signos. (Aries con Saturno; muévase el círculo planetario más exterior de tal modo que Saturno quede bajo Aries. Aries con Saturno

y Júpiter; muévase el siguiente círculo planetario de tal modo que Júpiter quede bajo Saturno en Aries; y así sucesivamente.)

Cada uno de los signos y cada uno de los planetas está etiquetado con una letra, A, B, C o D; con excepción de Mercurio que va etiquetado con las cuatro: ABCD.[20]

La asignación de esas letras se basa en un principio bellamente simple. ABCD representa a los cuatro elementos: A = Aire; B = Fuego; C = Tierra; D = Agua. En la teoría física de la Edad Media, que procedía, por supuesto, de la antigüedad clásica, se suponía que cada uno de los elementos terrestres tenía dos cualidades; el aire, templado y húmedo; el fuego, caliente y seco; la tierra, seca y fría; el agua, fría y húmeda. ABCD tienen estos significados. Pero esas letras representan también los signos y los planetas de acuerdo con sus afinidades con los elementos terrestres. La astrología enseña que los doce signos están agrupados en cuatro tripletes o grupos de tres elementos. En la figura, los signos del triplete del aire están etiquetados como A; los del fuego, como B; los de la tierra, como C; los del agua, como D. (Si se unen con triángulos todas las A, B, C y D del círculo zodiacal exterior, tenemos los cuatro tripletes de los signos.) La astrología enseña que los planetas están también repartidos entre los elementos: Saturno es terrestre, por consiguiente en la notación de Lulio es C; Júpiter, aéreo, es A; Marte y Sol, ígneos, por tanto ambos B; Venus y Luna, acuosos, ambos D. Mercurio no tiene ninguna afinidad elemental propia predominante, pero es "convertible" en las de los otros

[20] Las letras E F G de la figura marcan las tres divisiones de diez grados de cada signo. En la reseña abreviada del método del *Tractatus* que sigue, he omitido el comentario de esas letras.

cuerpos celestes gracias a su influencia. De ahí que Mercurio vaya etiquetado como ABCD.

Los significados de A, B, C y D son pues los siguientes:

A	Aer	Gemini, Libra, Aquarius	Jupiter	Humidus et calidus
B	Ignis	Aries, Leo, Sagittarius	Mars, Sol	Calidus et siccus
C	Terra	Taurus, Virgo, Capricornus	Saturnus	Siccus et frigidus
D	Aqua	Cancer, Scorpio, Pisces	Venus, Luna	Frigidus et humidus
		ABCD	Mercurius	

Esta notación queda asignada a los signos y a los planetas en la primera sección de la primera parte del *Tractatus*, que trata de lo que Lulio llama "los viejos principios de la astronomía" (*de antiquis principiis Astronomiae*).[21] Estos principios son los doce signos y los siete planetas de los que Lulio da la lista en su orden, proporcionando para cada uno la información astrológica usual (aunque dice que ha seleccionado de esa información únicamente lo que le parece verdadero). Bajo "Aries", por ejemplo, se nos dice que ese signo es diurno, móvil, masculino, que tiene por planeta a Marte, que es de la complexión del fuego y por lo tanto se relaciona con el temperamento colérico en el hombre, que rige la cabeza humana y las regiones de Persia y Babilonia. Transmite sus características a los nacidos bajo él, que serán probablemente coléricos, masculinos, móviles, a menos que esas características estén modificadas por influencias planetarias. Bajo "Saturno", para tomar un ejemplo de la lista de los planetas, nos enteramos de que este planeta es diurno, masculino, malo, tiene por metal el plomo, su día es el Sabbath, es de complexión terrena, y los que nacen bajo él son melancólicos. Re-

[21] París, lat. 17827, fols. 3 ss.

petir otras de esas características de los signos y planetas tomadas de esta larga primera parte de los "viejos principios de la astronomía" sería repetir una materia que puede aprenderse en los libros de texto astrológicos.

A los "viejos principios" les aplica un método nuevo, o una nueva notación. En el caso de cada signo y planeta, empieza por especificar su "complexio" elemental y por asignarle la letra apropiada por la cual será designado en su método. Tomo nuevamente a "Aries" y "Saturno" como ejemplos y cito las palabras iniciales del tratamiento que les da Lulio:

> *Aries* est signum cui complexio ignis attribuitur qui calidus est et siccus cuius scilicet ignis complexio significatur per B in hoc Tractatu...[22]

> *Saturnus* est de complexione terrae quae significatur per C et est masculinus, diurnus et malus...[23]

En su tratamiento inicial de los "principios", Lulio explaya el "alfabeto" de su arte asignando A, B, C o D a cada signo y planeta de acuerdo con su "complexio" elemental (como señalamos anteriormente), excepto en el caso de Mercurio, que "per se complexionem non habet".

La teoría astrológica implica, por supuesto, que no sólo la complexión del hombre (colérica, sanguínea, melancólica o flemática) depende de las influencias estelares, sino que todas las cosas de la naturaleza —piedras, metales, plantas, animales— deben agruparse según estas influencias. Lulio señala estos agrupamientos en su lista de los

[22] Fol. 3.
[23] Fol. 6v.

"principios", demorándose en indicar qué metales, plantas o animales pertenecen a cada estrella. Se sigue de esto —aunque es éste un punto que no se menciona específicamente en la lista— que sería posible hablar de un hombre, un metal, una planta, un animal, etcétera, "de complexión B", es decir de un hombre, metal, planeta o animal en el cual el elemento B o ígneo predomina por estar bajo la influencia de una estrella B.

Puesto que todas las cosas en el mundo sublunar están compuestas de los cuatro elementos y puesto que estos elementos dependen de las estrellas, se pueden elaborar "fortunas" o *judicia*, o sea que se puede hacer astrología estudiando las combinaciones elementales en cualquier conjunción dada de planetas en un signo. La figura 2 permite leer éstas inmediatamente en términos de A, B, C y D. Por ejemplo, Saturno en Aries = BC; Saturno y Júpiter en Aries = BCA. Y así sucesivamente.

Para hacer astrología por medio de este método debe uno entender los principios de lo que Lulio llama "devictio", o principios que gobiernan las fortunas de A, B, C y D en sus varias combinaciones. Esto depende a grandes rasgos de la mayoría. Si por ejemplo el Sol y Venus están en Cáncer, tenemos DBD, combinación en la que D le gana a B. O bien, para decirlo con las palabras de Lulio, "Cum Cancer Sol et Venus sunt insumul tunc faciunt istum figurum scilicet b.d.d. et b est devictus et d regnat".[24] ¿Pero qué sucede en una combinación como BCA = Saturno y Júpiter en Aries?

Para elaborar los primores de la "devictio" debe uno captar la distinción entre lo que Lulio llama cualidades

[24] Fol. 52.

"propias" y "apropiadas" de los elementos.[25] En B, que es *calidus et siccus*, el calor es la cualidad "propia" y la sequedad la cualidad "apropiada". De modo semejante, en A (*humidus et calidus*), en C (*siccus et frigidus*), en D (*frigidus et humidus*) la primera cualidad mencionada es la "propia", la segunda la "apropiada". La cualidad propia es más fuerte que la apropiada, y tiene el poder de inclinar de su lado (por decirlo así) a una cualidad apropiada de la misma naturaleza que ella en otro elemento y conquistar o "vencer" así a ese elemento.

Por ejemplo, en la combinación AB, tenemos un *humidus et calidus* con un *calidus et siccus*. En este caso B *vincit* a A, porque el *calor* propio de B inclina al *calor* apropiado de A y esto hace al *calor* propio de B más fuerte que la *humiditas* propia de A. En AD, vence A y derrota a D. En BC, es C la conquistadora. En CD, es D quien vence. En las combinaciones AC y BD tanto las propiedades propias como las apropiadas son contrarias, así que ninguno de los lados puede vencer.

Una parte considerable del *Tractatus* consiste en elaboraciones de combinaciones de planetas en Aries, Taurus, Gemini y Cancer en términos de A, B, C o D.[26] (Lulio dice que el estudiante puede seguir después por sí solo elaborando combinaciones en todos los demás signos.) Entrando en los primores de la "devictio", establece cuál será en cada disposición de los planetas en esos cuatro signos el poder relativo de A, B, C o D, y esto nos dice qué estrellas serán las más influyentes en esa disposición. Por ejemplo, la respuesta al problema de qué sucede en el caso de Saturno y Júpiter en Aries, o BCA, es que el *calor* y la *sic-*

[25] Fols. 15ᵛ ss.
[26] Fols. 40 ss.

citas de B son los vencedores, y que por consiguiente Aries y sus condiciones o características son más influyentes en esa conjunción que las de Saturno o de Júpiter.[27]

Mediante un brillante proceso de abstracción y simplificación, Lulio ha barrido el complicado aparato de los hacedores de horóscopos para proponer un nuevo método de hacer una clase impersonal y altamente científica de astrología. No nos es difícil creer que tal método pueda haberle parecido a él y a otros un descubrimiento maravilloso. Concentrándose en la influencia estelar sobre los elementos como piedra fundamental de la teoría astrológica, ofrece una notación alfabética para manejar problemas astrológicos en términos "elementales".[28]

En el *Tractatus* hemos visto a Lulio haciendo una clase de astrología por medio de letras del alfabeto sobre una figura rotativa que representa al Zodiaco y a los planetas. Esto es de por sí suficiente para despertar en nuestro espíritu especulaciones cuando volvemos a mirar las figuras del Arte luliano, particularmente la cuarta figura (lámina 1*e*), que en efecto, según la descripción de Thorndike, consiste en

[27] Fol. 40.

[28] La fuente principal del interés científico de Lulio es, por supuesto, Aristóteles, en particular el *De generatione et corruptione* con su exposición de la "contrarietas" entre los elementos y su insistencia en que cada elemento está caracterizado por una sola cualidad: "La Tierra por la sequedad más bien que por el frío, el Agua por el frío más bien que por la humedad, el Aire por la humedad más bien que por el calor, y el Fuego por el calor más bien que por la sequedad" (II, 3, 331a), cosa que Lulio parece desarrollar en la distinción entre las cualidades "propias" y "apropiadas". Hasta el aspecto astrológico de la teoría elemental podría recibir apoyo de Aristóteles, cuya visión general de la construcción del Universo podría interpretarse, y lo fue, como favorable a la astrología. No intento en general en este artículo examinar las fuentes antiguas de las nociones de Lulio.

círculos concéntricos divididos en compartimentos, uno de los cuales giraba a la manera de los planetas en los signos mientras que el otro permanecía estacionario como la esfera de las estrellas fijas.[29]

Y que existe algún nexo entre los métodos del *Tractatus* y los del gran Arte es cosa evidente en el propio *Tractatus*. Se recordará que el *Tractatus* empieza con el catálogo de los signos y los planetas, y la asignación a éstos de A, B, C o D, y que la primera sección de la primera parte se describió como la parte que se ocupa de "los viejos principios de la astronomía". A continuación, la segunda sección de esa primera parte es

> sobre los principios del *Ars Generalis* que se aplican a los viejos principios de la astronomía, y con los principios de dicho Arte puede comprenderse y encontrarse la verdad relativa a los viejos principios de la astronomía, de tal manera que pueden descubrirse y mostrarse su naturaleza y sus secretos.[30]

Y al empezar esta segunda sección se nos dice que investigará lo que se ha dicho en la primera sección (sobre los "viejos principios" o los signos y los planetas) con los principios y las cuestiones de la *Tabula generalis*.

> Principia Tabulae sunt haec, bonitas, magnitudo, duratio, potestas, sapientia, voluntas, virtus, veritas, gloria, differentia, concordantia, contrarietas, principium, medium, finis, majoritas, aequalitas, et minoritas. Cum istis 18 principiis generalibus investigari possunt omnes res, quae sunt intelligibiles, et possibiles ad intelligendum.
>
> Decem sunt genera quaestionum, videlicet, utrum, quid,

[29] *Op. cit.*, vol. II, p. 865.
[30] Fol. 3.

de quo, quare, quantum, quale, quando, ubi, quomodo, et cum quo. Per haec decem genera quaestionum, fieri possunt omnes quaestiones, quae quaeruntur.[31]

Estos "principios de la Tabla" con los que han de investigarse los "viejos principios" o los signos y planetas son por consiguiente los "absoluta", los "relata" y las "quaestiones" que en el Arte luliano se designan con BCDEFGHIK (lámina 1 *a*).

En realidad, puede decirse que en el *Tractatus* Lulio aplica los principios de su Arte al "tema" *coelum* (designado como D en el "Alfabeto" del Arte; (lámina 1 *a*). Y que entiende este "tema" en un sentido astrológico, con lo cual quiere decir los doce signos y los siete planetas.

Tenemos que aplicarnos ahora a tratar de entender la extraordinaria segunda sección de la primera parte del *Tractatus*, en la que Lulio recorre los dieciocho principios y la mayoría de las cuestiones de su Arte en relación con los cielos. Será imposible hacer esto en detalle. Lo más que podemos intentar es examinar unos pocos de los pasajes aparentemente más significativos e iluminadores.

En respuesta a la cuestión "de qué" (*de quo*) es el cielo, se contesta que el cielo es de forma y naturaleza celestial. Y más adelante se afirma que esta forma y naturaleza son de *bonitas, magnitudo, duratio, potestas* y el resto de los dieciocho principios "sustanciales", con excepción de *contrarietas* que no está "sustancialmente" en el cielo. La *bonitas, magnitudo*, etcétera "sustanciales" del cielo derivan directamente de Dios, que creó el cielo de tal manera que cause las *bonitates, magnitudines*, etcétera inferiores en el mundo de abajo. Esto lo hace de la siguiente manera:

[31] Fol. 13v.

El sello que imprime las semejanzas de sus letras en la cera vierte su influencia en las semejanzas (*similitudines influit*) que no son de la esencia del sello. Pues el sello no pone nada de su esencia en la cera; pues las letras que están en el sello son de su esencia y no lo abandonan. De modo semejante, los signos y los planetas no transmiten a los cuerpos inferiores nada que sea sustancial o accidentalmente de sus propiedades y naturalezas esenciales; pero imprimen en ellos (o sea en los cuerpos inferiores) sus semejanzas que son las influencias que transmiten a los inferiores. Y esas influencias pasan de la potencia al acto desde las cualidades de las sustancias inferiores, a través de las sustancias superiores. Como el sello hace pasar de la potencia al acto en la cera las semejanzas de sus letras. Y las semejanzas o influencias que son transmitidas desde los superiores son las semejanzas de *bonitas, magnitudo*, y de los otros principios del cielo, que mueven a las sustancias inferiores de tal manera que se convierten en acto en esas letras que contienen dentro de sí en potencia. Como el Sol, que por su mayor esplendor, en el verano multiplica el mayor calor en fuego; y como la Luna, que por su crecer y menguar hace crecer y menguar las fuentes, los ríos y la menstruación de las mujeres.[32]

Lulio repite aquí un lugar común de la teoría astrológica cuando dice que las influencias de los signos y los planetas sobre las cosas inferiores son de la naturaleza de la impronta de un sello. Pero lo que hace que este pasaje sea del más agudo interés y la mayor importancia para el estudioso del Arte luliano es la circunstancia de que parece

[32] Fol. 17v. Salzinger concedía gran importancia a este pasaje y lo cita en su "Revelatio" (véase Lull, *Opera*, ed. de Maguncia, I, p. 146). Debió sin duda tener acceso a un manuscrito del *Tractatus de astronomia* donde bebió ampliamente para su "Revelatio"; pero la obra no se publicó nunca en la edición de Maguncia.

identificar las influencias de los signos y los planetas con las de *bonitas, magnitudo* y los otros "principios" del Arte. Y las influencias que transmiten a los inferiores, como las semejanzas de letras sobre la cera, se convierten en las influencias, o semejanzas, de *bonitas, magnitudo* y los otros principios designados con las letras BCDEFGHIK en el Arte luliano.

La afirmación anterior no es un caso aislado de ese curioso papel de *bonitas, magnitudo* y el resto como "principios" del cielo que transmiten influencias de una manera que parece identificarse, en cierto modo, con la de los "viejos principios" del cielo, es decir de los signos y planetas. Puede decirse que la totalidad del *Tractatus* se ocupa de afirmar esto de diferentes maneras, y su doble tema queda asentado, por decirlo así, en la primera parte, con su primera sección dedicada a los "viejos principios", o sea a los signos y planetas; y su segunda sección en la que los "principios" del Arte se examinan uno por uno y se asocian con los signos y los planetas. Por ejemplo, el párrafo de la segunda sección sobre la *potestas* del cielo empieza así:

> In coelo et stellis est potestas naturalis et essentialis cum qua signa et planetas habunt actionem in corporibus inferioribus...[33]

La sección sobre la *virtus* del cielo empieza así:

> In coelo et planetis est virtus quae informat movet et disponit virtutem in inferioribus secundum quod in signis est diffusa et in planetis sicut virtus Solis quae appetit flores et ipsos vertit ad suum respectum et ut ab ipso virtutem recipiant in quan-

[33] Fol. 21v.

tum disponit quod virtus quam habet in potentia in actu educatur.[34]

En realidad los "principios" de *bonitas* o *potestas* o *virtus* y demás son los poderes que en los cielos informan los signos y los planetas, o bien, en cierto modo, son idénticos a ellos. Se sigue de esto que la influencia de los signos y los planetas sobre los elementos es realmente la influencia de *bonitas, magnitudo*, etcétera, sobre los elementos, de manera que podemos decir, por ejemplo, que la razón de que B *vincit* a D es que "virtus coeli iuvat B contra D", o que es la *duratio* del cielo la que hace duraderos la sequedad y el frío de Saturno, o el calor y la sequedad del Sol, o la humedad y el calor de Júpiter.[35]

La identificación de los signos y los planetas y sus influencias con *bonitas* y demás, será sin embargo refinada y calificada de varias maneras. Uno de los más importantes de esos refinamientos es aquel mediante el cual toma otro sentido en este contexto la distinción entre cualidades "propias" y "apropiadas" —que, como dijimos, es el principio que yace tras las "devictio" para leer la fortuna por medio de los elementos.

Los signos y planetas, se nos dice, tienen a la vez cualidades "propias" y "apropiadas".[36] Las cualidades "propias" de los signos y planetas, declara Lulio, son *bonitas, magnitudo* "y los otros principios de la *Tabula generalis*", es decir, por supuesto, *duratio, potestas* y el resto del "Alfabeto" del Arte. Sus cualidades "apropiadas" son sus características individuales, tales por ejemplo como la maldad

[34] Fol. 23v.
[35] Fols. 24, 21.
[36] Fol. 19v.

de Saturno o la bondad de Júpiter. Estas cualidades "apropiadas" están a su vez divididas en dos clases, "comunes" y "específicas". Las comunes son aquellas que pueden tener en común varias estrellas, tales como la maldad tanto de Saturno como de Marte o la bondad tanto de Júpiter como de Venus. Las cualidades específicas son las peculiares a un único planeta o signo, como por ejemplo el plomo y el día del Sabbath, que son peculiares de Saturno.

Se sigue de esto que en su cualidad "propia" ningún signo o planeta tiene una mala influencia, pues las cualidades propias de todos ellos son los principios *bonitas, magnitudo* y demás. Puede decirse también que a través de sus cualidades propias todos los signos y planetas están en concordancia unos con otros.[37]

Y finalmente, es posible decir que los elementos terrestres tienen una mayor concordancia con el cielo a través de su mutua *bonitas, magnitudo*, etcétera, que a través de sus afinidades elementales. Por ejemplo, el Sol y el Fuego concuerdan más a través de la mutua *bonitas, magnitudo*, etcétera, que a través del *calor* y la *siccitas*; pues el Sol no es formalmente *calidus* y *siccus*, pero es formalmente *bonus, magnus, durans, potens*, etcétera.[38]

Contrarietas, única entre los "principios de la Tabla", no está sustancialmente en el cielo, sino que está allí *per accidens*, y esto es lo que causa la generación y corrupción en las cosas inferiores que nacen de las concordias y contrastes entre los elementos terrestres en su dependencia de las estrellas.

El cielo, dice Lulio, tiene un alma, aunque no vegetativa, sensitiva o racional, y se mueve en un círculo. Y en

[37] Fols. 20, 27.
[38] Fol. 27.

el movimiento circular del cielo hay concordia entre los signos y los planetas a través de sus cualidades propias —su mutua *bonitas, magnitudo, duratio* y demás. Y los cuerpos celestes no causan (como sucede aquí abajo) principalmente por medio de ABCD (es decir por medio de los elementos), sino que causan principalmente por medio de *bonitas, magnitudo, duratio*, etcétera. (Los principios *sapientia, voluntas, gloria*, cuando están en el cielo, reciben los nombres de *instinctus, appetitus* y *delectatio*.)

Al examinar sucesivamente estos principios en el *Tractatus*, Lulio los aborda en los signos y planetas y afirma de cada uno que es la causa de tales principios en las cosas inferiores. Por ejemplo, *magnitudo* en el cielo es la causa de todas las *magnitudines* inferiores;[39] *instinctus* en el cielo es la causa de todos los instintos en las cosas inferiores;[40] la *aequalitas* en el cielo es la causa de todas las *aequalitates* inferiores.[41]

Tomemos un ejemplo e intentemos dar el meollo del párrafo sobre la *aequalitas* como principio del cielo.

La igualdad en el cielo es la causa de todas las igualdades inferiores, y esto de dos maneras, por igualdad de medida y por igualdad de proporción. Aries y Marte son iguales en B como medida, pero según la igualdad proporcional Marte tiene más B que Aries, porque Marte tiene B a lo largo de toda su esfera, mientras que Aries no tiene B a lo largo de todo el círculo del cielo. El Sol es mayor que Venus y por lo tanto la "aequalitas superior" no puede hacer iguales medidas de B y D, sino que las hace "proporcionalmente" de tal manera que en las cosas in-

[39] Fol. 20.
[40] Fol. 22.
[41] Fol. 30.

feriores las contrariedades puedan quedar temperadas por el Sol y Venus. Después de dar otros casos de "igualdad" en los signos y planetas, se afirma que la "aequalitas coeli" causa el instinto y el apetito natural en las cosas inferiores por la justicia y que esto es la causa de la composición de la geometría, la aritmética y la música

> et propter hoc astronomi possunt per astronomiam artem scire alias scientias quadrivalis et etiam Jus et Medicinam.[42]

En la medida en que me es posible entenderlo, lo que le pasa por las mientes a Lulio es algo así como lo que sigue.

Al simplificar la astrología reduciéndola a sus elementos por el método de ABCD, con su distinción entre cualidades "propias" y "apropiadas" en los elementos, se había acercado más a la verdad de las influencias astrológicas y a la manera de calcularlas.

Al distinguir además entre ABCD en el cielo y las "cualidades propias" del cielo —en este caso *aequalitas*—, se acerca todavía más a la verdad. La *aequalitas* en el cielo entre A, B, C, D como signos y planetas es la verdadera causa influyente, pues sólo ella está sustancialmente en el cielo, y no A, B, C, D mismas, como elementos.

Así "aequalitas" se convierte en el principio influyente que imprime su "semejanza" sobre las igualdades de las cosas inferiores, sobre la igualdad entre los hombres del mismo tamaño, o que pertenecen a la misma clase social, sobre la igualdad en la justicia, la geometría, la aritmética, la música y en las ciencias del derecho y de la medicina.

[42] *Loc. cit.*

Podemos observar que hay una especie de paralelismo entre las "cualidades propias" en los elementos y en el cielo. En la esfera inferior terrestre es la "cualidad propia" del elemento la que constituye su cualidad potente y operativa. En el grado superior o nivel celeste, la superioridad de la "cualidad propia" alcanza un grado mucho más alto de superioridad y se convierte en principio abstracto.

Un Arte que pudiera calcular por medio de las "cualidades propias" del cielo, dejando lugar a lo que sucede en el mundo inferior cuando llega la *contrarietas* (que es el único entre los "principios" que no está sustancialmente en el cielo) sería un Arte omnicomprensivo. La clave de su funcionamiento sería la conexión entre BCDEFGHIK y ABCD.

Lulio proclama que está tomando iniciativas originales en la ciencia de la astrología en esta curiosísima obra. Dice que corrige los errores de los "viejos astrónomos". Esos "viejos astrónomos" erraron al no dar las razones de lo que sabían por experiencia y al no dar principios generales para guiar a los estudiosos y los practicantes. Por ejemplo, no explicaron la distinción entre las cualidades "propias" y "apropiadas" en los elementos —o sea ABCD— ni investigaron las reglas de la "devictio" que deciden la victoria de un elemento sobre otro. Pero este método, si se le utiliza apropiadamente, indicará qué complexión reina en una conjunción.[43]

Otra deficiencia de los "viejos astrónomos" era que no declaraban que los signos y planetas tienen partes o cualidades "propias", y que éstas son "naturalis et substan-

[43] Fol. 55v.

tialis bonitas, magnitudo et alia''. Por consiguiente, no entendieron que —por ejemplo— aunque Taurus y Gemini o Saturno y Jupiter son contrarios uno a otro ''per A C *per accidens*'', sin embargo en su esencia y naturaleza concuerdan uno con otro porque son ''de una et eadem bonitate, magnitudine et aliis''.[44]

Esto no agota todos los errores de los viejos astrónomos, pero cito estos dos puntos para mostrar que Lulio creía que era original —o en todo caso que introducía algo no generalmente conocido— tanto en su manera de hacer astrología por el método de ABCD basado en las reglas de la ''devictio'', como por insistir en *bonitas, magnitudo* y demás como cualidades propias de los signos y planetas.

Pero el defecto más grave de los ''viejos astrónomos'' es que erraron contra Dios y contra el alma del hombre al insistir en que el cielo rige por necesidad sobre todas las cosas de aquí abajo.[45] Dios, dice Lulio, es la primera causa de los signos y los planetas; creó el cielo y el firmamento y mueve las constelaciones para la finalidad con que fueron hechas, a saber, el hombre. Puede si quiere alterar sus influencias. Cuando haya hambrunas y enfermedades en alguna región por medio de Aries, Júpiter o Marte, Dios, en respuesta a las oraciones, puede dar salud y abundancia. Por consiguiente la ''astronomía'' no es una ciencia ''necesaria''. Del mismo modo que un herrero puede hacer caer el martillo oblicuamente en lugar de directamente, como está en su naturaleza, así Dios puede mover las influencias de las constelaciones.

Los cuerpos superiores del cielo no participan del alma del hombre, y el alma tiene poder para mover el cuerpo

[44] *Loc. cit.*
[45] Fols. 56v ss.

a su voluntad. A través del alma unida al cuerpo del hombre, Dios puede por consiguiente hacer que éste actúe contra la constelación en que ha nacido. Si ha nacido bajo Saturno y Aries, puede ponerse a hacer las operaciones de Cáncer y Júpiter.

Por tanto, los "viejos astrónomos" erraron al hacer de la astronomía una ciencia "necesaria".

El pasaje concluye con advertencias contra los geománticos y sus yerros.

Muchas cosas que pueden ser de gran importancia han quedado omitidas en el anterior breve panorama del contenido y el diseño del *Tractatus de astronomia* de Lulio. Pero hemos dicho lo suficiente para mostrar que esta obra revela a Lulio bajo una luz enteramente nueva y hasta ahora insospechada. No sólo está haciendo astrología en su tratado; está haciendo una nueva clase de astrología, o más bien haciendo la "vieja astrología" según un método nuevo. El prefacio que ha despistado a tantos estudiosos modernos de Lulio por presentárseles como una advertencia contra la astrología puede entenderse mejor ahora. Es una advertencia contra los errores de los viejos astrólogos y una introducción a un método nuevo y mejorado. Este nuevo método utiliza los "viejos principios" de la astrología, o sea los signos y los planetas y sus influencias, que expresa por medio de una notación alfabética. Y combina o interpreta los "viejos principios" con otros "principios", y estos últimos no son sino los "principios" del Arte principal de Lulio. No cabe duda que lo que encontramos en el *Tractatus* es la aplicación del Arte luliano general a la ciencia particular de la "astronomía".

Pero este tratado nos dice algo más, porque revela cuán

importante era, para la concepción de Lulio de la manera en que funcionan en el Universo los principios divinos, la integración de éstos con las influencias astrológicas de los elementos. Necesitamos reunir más información sobre esto a partir de otras obras antes de poder visualizar su importancia para el Arte general, basado en los principios divinos.

Hay un largo viaje que emprender a través del vasto océano de las obras de Ramón Llull en busca de más material sobre su teoría de los elementos, o "astrología elemental",[46] como puede tal vez llamarse. Desde este punto de vista es importante el funcionamiento del Arte en la ciencia de la medicina.

El "Tractatus" y la medicina astrológica

Se recordará que en el poema citado anteriormente[47] Llull pretende poseer un *Ars generalis* que puede funcionar para el derecho, para la medicina y para todas las ciencias. Puede ser interesante comparar esto con la afirmación que se encuentra en el *Tractatus* de que

> astronomi possunt per astronomiam artem scire . . . scientias quadrivalis et etiam Jus et Medicinam.[48]

[46] Tal vez podríamos llamarla también "física astrológica". Ciertamente no es astrología ordinaria o "vulgar", sino una ciencia de la naturaleza que trata de encontrar maneras simplificadas de demostrar, o de calcular, las relaciones entre las estrellas y todo lo que les pertenece en el mundo inferior de acuerdo con el código astrológico.

[47] Véase *supra*, p. 28.

[48] Véase *supra*, p. 46.

La medicina de Lulio es una línea importante para seguir los indicios dados en el *Tractatus*; hay alusiones a la medicina en el *Tractatus*, y hay varios tratados de Lulio sobre medicina astrológica que se relacionan muy estrechamente con el *Tractatus*.

Que el método del *Tractatus* podía usarse en la medicina astrológica es algo que queda indicado en varios puntos de esa obra. Apenas puedo sugerir esto muy brevemente por medio de una sola cita.

Al examinar la combinación elemental AC, en la que ni A ni C pueden conquistar o "vencer" a la otra, porque tanto sus cualidades propias como apropiadas son contrarias, Lulio hace la siguiente afirmación:

De A C

> Significat C complexionem siccam et frigidam, et terra formaliter sicca est per se et frigida per aquam, et ideo si de duabus herbis aequalibus in bonitate, potestate, et virtute, quarum una est de complexione de A, et alia de complexione de C, facta est una medicina, A non vincit C in illa medicina, necque C vincit A, quoniam aequaliter in illa medicina sibi invicem contrariantur per qualitates proprias, et appropriatas; verumtamen si patiens qui medicinam sumit sit de complexione de A, devincitur C per A, sed sit de complexione de C, devincitur A per C. Simili modo est de constellationibus, veluti si Saturnus et Jupiter sibi invicem obviant in domo Tauri, devincitur Jupiter, et judicium fieri debet secundum illum planetam qui alium devincit.[49]

Por este simple ejemplo puede captarse la idea de cómo el método ABCD podría ser valioso para la medicina

[49] Fol. 14v.

astrológica. La complexión del paciente se denotaría con A, B, C o D (A, sanguínea, B, colérica, C, melancólica, D, flemática). Del mismo modo se anotarían las complexiones de las hierbas con las que estuvieran hechas las medicinas. Entonces, por el método de la "devictio", sabría uno lo que sucede cuando, en este caso, un paciente A o C toma una medicina AC. En el primer caso C, en el segundo caso A, serán "vencidas" dentro del paciente. Del mismo modo que cuando Saturno (C) y Júpiter (A) están en Tauro (C), A será vencida por C, y la complexión C reinará en esa casa.

Nótese que las hierbas contrarias A y C no son contrarias, sino iguales, en *bonitas, potestas* y *virtus*.

Las sugerencias sobre medicina astrológica del *Tractatus* pueden encontrarse plenamente desarrolladas en los tratados de Lulio sobre medicina. Uno de éstos, el *Liber de regionibus sanitatis et infirmitatis*,[50] está muy estrechamente relacionado con la obra sobre astrología, cuya primera parte es prácticamente una repetición o abreviación de ésta. Su segunda parte aplica el método a la medicina astrológica, particularmente a la "graduación" de los elementos en las muestras medicinales.

El mismo método se utiliza en la obra médica que publicó Salzinger en el primer volumen de la edición de Maguncia, o sea el *Liber principiorum medicinae.* La base astrológica de la medicina no queda sin embargo clara en esa obra, salvo por la introducción de una figura al final, cuya utilización no se explica y que no puede entenderse sin referencia a las otras obras médicas de Lulio y a su obra sobre astrología. Salzinger, que había estudiado muy cui-

[50] Sobre esta obra, véase Apéndice I.

dadosamente el *Tractatus de astronomia*, del que cita extensamente en su "Revelatio", advierte de esto al lector en una nota.[51]

El *Liber principiorum medicinae* está ilustrado con un diagramático "Árbol de los Principios y Grados de la Medicina" (lámina 2). Como puede verse a la primera ojeada, en este diagrama la notación ABCD para los elementos está combinada con los principios del Arte luliano. ABCD aparecen en los círculos al pie del Árbol, y sobre el tronco del que brotan los "grados". Los "triángulos" están tomados del Arte.

El Árbol se divide en dos ramas. En la descripción del diagrama dentro del texto de la obra, se nos dice que la rama de la izquierda representa lo que ha sido enseñado sobre la medicina por los "viejos doctores", la de la derecha lo que ha sido "nuevamente inventado" sobre esta ciencia y que la "nueva" rama a su vez se divide en dos partes, una de las cuales está dividida en ABCD y la otra en tres triángulos y un rectángulo formado por los principios del Arte luliano.[52]

De este modo se dispone Lulio en esta obra a practicar la medicina de una "nueva" manera que será un perfeccionamiento de la de los "viejos doctores" porque utilizará un nuevo método basado en ABCD y en BCDEFGHIK. Nos llama la atención inmediatamente el estrecho paralelo con la obra sobre astrología, que pretendía haber hecho un adelanto similar sobre los métodos de los "viejos astrónomos".

Se nos dice en el *Liber principiorum medicinae* que el mé-

[51] *Opera*, ed. de Maguncia, I, *Lib. princ. med.* (foliado por separado), p. 47.

[52] *Ibid.*, pp. 2 ss,

todo utilizado en la obra es aplicable a otras disciplinas, incluyendo la filosofía, el derecho y la teología.

> Est in hac Arte Metaphora, ut per hoc, quod secundum Gradus et Triangulos et alias Distinctiones in hac Arte dictum est, possint etiam intelligi ea, quae de aliis scientiis existunt, sicut de Theologia, Jure et Philosophia naturali et aliis, per quas intellectus exaltatur in intelligendo.[53]

Así pues, si pudiéramos entender cómo practica Lulio la medicina por la combinación de ABCD y de BCDEFGHIK, nos acercaríamos al secreto de cómo funciona el Arte en su conjunto.

Con la esperanza de inducir a los historiadores de la medicina a ayudarnos en ese aspecto del problema, les recordaré que Paracelso menciona a Lulio.[54] Giordano Bruno, cuyo *De medicina Lulliana*[55] muestra que estaba perfectamente al tanto de la base astrológica de la medicina luliana, va incluso tan lejos como para acusar a Paracelso de haber tomado sus ideas de Lulio sin reconocerlo.[56]

El "Tractatus" y la alquimia

Como es bien sabido, muchos tratados alquímicos de los siglos XIV y XV pretenden haber sido escritos por "Ray-

53 *Ibid.*, p. 5.

54 En el prefacio de una obra sobre medicina graduada, Paracelso asocia a Lulio con Avicena (Theophrast von Hohenheim, *Stämtliche Werke*, ed. K. Sudhoff, Berlín, 1931, IV, p. 72).

55 G. Bruno, *Opera latina*, Nápoles, 1879-1886, III, p. 577.

56 *Op. lat.*, ed. cit., II, ii, p. 234. Las ideas médicas de Lulio pueden asociarse muy estrechamente con las de su contemporáneo y compatriota Arnaldo de Villanova. Sobre Villanova y el "seudolulismo", véase M. Batllori, S. J., "El seudo-Lull y Arnau de Vilanova", en *Bolletí de la Societat Arqueològica Lulliana*, XXVIII, 1939-1943, pp. 441-458.

mundus Lullus" y utilizan los esquemas alfabéticos y geométricos del Arte luliano en abstrusos esfuerzos por combinar los elementos a fin de obtener la Piedra Filosofal.[57] Esta reputación póstuma de Lulio como autoridad sobre el método alquímico se ha juzgado como no fundamentada por las obras genuinas de Lulio, ninguna de las cuales trata de alquimia. Y además hay varios pasajes en las obras auténticas en los que Lulio expresa advertencias contra la alquimia y los alquimistas, y esto parece una buena prueba suplementaria de que la tradición alquímica "pseudo-luliana" podría no provenir del genuino Lulio, sino que su paternidad le fue atribuida sin garantías.

Mientras se mire el Arte luliano únicamente como método de hacer lógica según un proceso casi mecánico, es posible negar con indignación que pueda tener nada en común con la alquimia. Pero el descubrimiento de que pudieran existir "elementos" hasta ahora insospechados en el Arte debe volver a abrir necesariamente, me parece, toda la cuestión relativa a Lulio y la tradición alquímica.

Como se ha indicado anteriormente, hay pasajes en el *Tractatus* que muestran que se toma en consideración el uso de su método aplicado a la medicina astrológica, como método científico de calcular las complexiones elementales en el hombre, y en las medicinas hechas de plantas, en relación con las estrellas. ¿Se toma en consideración este uso en relación con las complexiones elementales de los metales y otras sustancias? Es decir, ¿podría utilizarse no sólo en la medicina astrológica, sino también en la alquimia?

El planeta "convertible", Mercurio, y la sustancia asociada a él —o sea *argentum vivum* o mercurio— eran funda-

57 Se encontrará un excelente panorama de la tradición alquímica seudoluliana en F. Sherwood Taylor, *The alchemists*, Londres, 1951.

mentales, como es bien sabido, para la teoría y la práctica alquímicas. Hemos visto que el método ABCD reconoce la posición peculiar de Mercurio entre los planetas, al etiquetarlo con todas las letras. En el *Tractatus* casi podría decirse que Mercurio resume en sí el método ABCD, pues él y sólo él *es* ABCD. Esto puede parecer significativo en sí, y se vuelve más significativo aún cuando encontramos que la alquimia se menciona en algunas de las "lecturas de la fortuna" de Lulio por el método ABCD en conjunciones donde está presente Mercurio. He aquí algunos ejemplos:

Aries, Júpiter, Marte, Sol, Venus, Mercurio BABBD(ABCD)

Se observa que en esta constelación "Mercurio es convertible, y por consiguiente los Alquimistas dicen que la Alquimia tiene fortuna en esta constelación gracias a B e infortunio gracias a D".[58]

Aries, Sol, Venus, Mercurio, BBD(ABCD)

"Esta constelación es buena para los Alquimistas y los Doctores... porque Mercurio es convertible en bueno con la *actio* buena del Sol y la *passio* buena de Venus."[59]

Cáncer, Venus, Mercurio, Luna DD(ABCD)D

La muy fuerte fortuna de D en esta constelación se ve reforzada todavía más porque Mercurio se convierte a ella y "los Alquimistas gustan de esta constelación (o la escogen) porque en ella el *argentum vivum* tiene buena fortuna y el color blanco".[60]

[58] Fol. 41v.
[59] Fol. 42v.
[60] Fols. 52v-53.

En la medida en que puedo entender estos resultados, parecerían significar que cuando Mercurio está en una constelación donde un elemento tiene la mayoría, se "convierte" a ese poderoso elemento y gana así una fortuna para la alquimia y el *argentum vivum* en esa constelación. (El segundo ejemplo se relaciona con el agrupamiento de las cualidades elementales en "activas" y "pasivas". El calor y el frío son activos; la humedad y la sequedad son pasivas. Esta teoría se da en el *Tractatus*.)[61]

No cabe duda que Lulio no creía en la posibilidad de la transmutación de los metales. Lo afirma repetidamente en sus obras, y notablemente en el largo e importante pasaje sobre la generación y la corrupción de los metales en el *Liber principiorum medicinae*[62] que muestra que había examinado especímenes del arte de los alquimistas. El hecho de que no haya escrito obras sobre alquimia, como las escribió sobre medicina astrológica, bien puede deberse a que le parecía una ciencia vana y sin la importancia ética de la medicina. Sin embargo, los alquimistas "pseudo-lulianos" —podemos sugerir ahora— no se equivocaban al suponer que las notaciones y figuras lulianas podían utilizarse para calcular combinaciones elementales. Ni tampoco se equivocaban probablemente al suponer que el enfoque científico de Lulio —con su concentración en la *bonitas* y demás de las estrellas en sustancias como verdadero meollo operativo— era en varios sentidos congruente con el de ellos mismos.

Por estas razones, la elucidación del Arte luliano es importante para el historiador de la alquimia. En particular, el uso de colores en el Arte para designar a los elementos

[61] Fol. 19.

[62] Pp. 30 ss. (en la ed. de Maguncia, vol. I).

puede haber tenido eco en el simbolismo alquímico. Es inútil estudiar las figuras y combinaciones de letras de las grandes Artes lulianas a menos que vayan impresas en los colores que tienen en los manuscritos, como se hizo en las láminas de la edición de Maguncia. Por ejemplo, las dos "Figuras Elementales" del *Ars demonstrativa* (láminas 3*b*, *c*) van impresas en la edición de Maguncia con los nombres de los elementos en cuatro colores (no siempre el mismo elemento del mismo color). Sin estos colores, es imposible seguir el texto impreso que acompaña a estas figuras.[63] Este texto conecta las "Figuras Elementales" con *bonitas, magnitudo* y demás.

Toda tentativa seria de habérselas con el Arte luliano debe utilizar, no sólo las figuras del *Ars brevis*, sino también las figuras mucho más complicadas de las Artes no abreviadas, y éstas en color.

Otros datos sobre la actitud de Lulio ante la "Astrología elemental"

Antes de poder emprender un asedio en gran escala al Arte, debemos tratar de descubrir todo lo que podamos sobre el enfoque que yace tras él. Una vasta región virtualmente desconocida se extiende ante nosotros en espera de nuestra exploración. Lulio fue uno de los autores más prolíficos que hayan vivido jamás. Sólo se conoce generalmente una pequeña proporción de su obra, y gran parte de ella está todavía inédita. El *Tractatus de astronomia* es sólo una de las obras inéditas que tienen que ver con

[63] *De figura elementalis*, pp. 60 ss. en la ed. de Maguncia, vol. III.

su actitud ante la astrología, y con la astrología en el Arte. Hay muchas otras de igual y tal vez mayor importancia desde este punto de vista. Hay otras más de vital importancia para esta línea de investigación que han sido impresas, pero en ediciones tan raras actualmente que es como si estuvieran inéditas, y que son de hecho más accesibles en forma de manuscrito. En los apéndices a este artículo trato de indicar algunos de estos materiales casi desconocidos y apenas estudiados.

Los primeros lulistas no eran tan ignorantes de estos escritos como nosotros, pues trabajaban a partir de manuscritos de los que quedan todavía grandes cantidades y de los que debe haber habido todavía más en épocas anteriores. Lulio deseaba que el conocimiento de su Arte se diseminara tan ampliamente como fuese posible, y se hicieron muchas copias de las obras relacionadas con él.

Aparte de este tesoro sepultado, está el *corpus* de los escritos de Lulio que son accesibles en forma impresa pero que no han sido examinados nunca en busca de rastros de los intereses y el enfoque que ahora nos ha revelado el *Tractatus de astronomia*. La gente ha escudriñado las obras impresas en busca de los puntos de vista de Lulio sobre la alquimia, pero no (que yo sepa) en busca de su teoría elemental. En las páginas siguientes echaremos una ojeada a algunas de las obras impresas para ver qué podemos encontrar. El panorama estará lejos de ser completo. No he leído todas las obras impresas de Lulio, y de las que utilizo aquí, y de las que tomo citas, podría sacarse mucho más de lo que yo he sacado.

El "Liber contemplationis in Deum"

Esta obra estupendamente larga fue una de las producciones más tempranas de Lulio, y fue escrita alrededor de 1272. Se dice que fue escrita primero en árabe, y existe en versión tanto latina como catalana.[64] Es una enciclopedia que cubre la creación entera —tanto el macrocosmos como el microcosmos, tanto el mundo de la naturaleza como el mundo del hombre— y que expone las vías de Dios en la Creación y Redención del mundo. Escrita de cabo a rabo en una vena de fervor místico extremo, muestra a Lulio avanzando hacia la visión en la que se le reveló el Arte. Salzinger dice que entendió por primera vez el "secreto" del Arte en las largas y muy extraordinarias alegorías del libro quinto, que interpretó (correcta o equivocadamente) en términos del Arte.[65] No intentaremos seguir a Salzinger en esos misterios, pero es cierto sin duda que los materiales del Arte están presentes en esta obra.

El primer libro del *Liber contemplationis* es sobre los Atributos Divinos, de los que examina ocho, a saber: Infinitud, Eternidad, Unidad, Trinidad, Poder, Conocimiento, Bondad, Verdad. Se verá que algunos de éstos corresponden a los principios del "Alfabeto" (lámina 1 *a*) del Arte, en particular si se incluyen los significados de A en el "Alfabeto". La parte introductoria de este libro, que es sobre la "Alegría", puede corresponder a la "Gloria" del "Alfabeto". Lulio presiente aquí, como si dijéramos, la elección de los principios divinos que utilizará más tarde.

[64] El texto latino está en los vols. IX y X de la edición de Maguncia; el texto catalán en los vols. II-VIII (1906-1914) de la edición de Palma.
[65] "Revelatio", pp. 3 ss. (en la ed. de Maguncia, vol. I).

El segundo libro es sobre el Universo creado como revelación divina que termina con el hombre. El tercer libro prosigue con el hombre, en todos sus aspectos, incluyendo al hombre en sociedad, y sobre la ética. El cuarto es filosófico y teológico y apunta a probar los artículos de la fe. El quinto es sobre el amor y la oración, y contiene las alegorías que Salzinger juzgó tan importantes.

El material que buscamos está en el segundo libro, que, al repasar el mundo creado como revelación de los atributos de Dios, trata de los ángeles, del cielo o firmamento donde están los signos y los planetas, de los elementos a través de los cuales la influencia del cielo llega a todas las cosas creadas, de los mundos animal y vegetal, de los metales (sobre los cuales hay una larga sección); y del hombre —tema este último que se prosigue en el libro siguiente. Como se verá, Lulio elabora aquí lo que serán más tarde los "temas" del Arte, *Deus, Angelus, Coelum, Homo* y demás.

Se afirma repetidamente que los elementos de que se componen todas las sustancias terrenas dependen del cielo.

> Tuya es la obra de gran artificio y orden, y Tú quieres que haya en el firmamento signos y planetas por medio de los cuales puedan regularse y ordenarse los cuerpos elementales que existen entre nosotros.[66]

Y también

> Tú quieres, oh Dios, que los cuerpos del firmamento tengan dominio y acción sobre los *elementata*.[67]

[66] ed. de Maguncia, vol. IX, p. 68.
[67] *Loc. cit.*

Y la intensa preocupación por los movimientos y comportamiento de los elementos ordenados celestialmente —el interés que habría de ser una de las fuentes principales de su pensamiento y su Arte— es ya prominente en esta obra temprana en la que contempla la distribución ordenada y los movimientos de los elementos y la

> concatenación y ligadura... por medio de la cual el fuego es caliente en sí mismo y seco por medio de la tierra; el aire es húmedo en sí mismo y caliente por medio del fuego; el agua es fría en sí misma y húmeda por medio del aire; la tierra es seca en sí misma y fría por medio del agua.[68]

Tenemos aquí la insistencia en la distinción entre cualidades "propias" y "apropiadas" que habría de desempeñar un papel tan central en su sistema para hacer astrología.

Aunque el *Liber contemplationis* sigue una tendencia mística que es común a toda la tradición religiosa en su contemplación de la revelación de lo divino en las estructuras del Universo, podemos ver ya presentes en él las peculiaridades de Ramón Llull, que no sólo era un místico, sino un místico que buscaba demostrar científicamente el objeto de su amor. En el *Liber contemplationis*, el "artista" presiente su Arte.

La "Doctrina pueril"

Se dice que fue durante el retiro de Lulio en el Monte Randa, en 1247, cuando el Arte le fue plenamente revelado por Dios en una visión (lámina 6*a*), y que fue a raíz de

[68] *Ibid.*, p. 70.

esto cuando tomaron forma el *Ars generalis* y el *Ars magna*. Poco después de la visión, visitó al Príncipe Jaume de Mallorca en Montpellier y compuso allí probablemente dos obras, el *Libre del orde de cavalleria* y la *Doctrina pueril*.[69]

La *Doctrina pueril* pertenece a la clase de las obras pedagógicas de Lulio y es un libro sobre el conocimiento general para los jóvenes, que dedicó a su hijo. Todos los estudiosos del Arte deberían leer esta pequeña enciclopedia compacta, escrita después de la plena revelación del Arte.

Un capítulo de la obra trata de las artes de la geometría (que se introduce con una referencia al astrolabio), de la aritmética, de la música y de la astronomía. De la astronomía dice Lulio:

> La astronomía es una ciencia demostrativa por medio de la cual el hombre tiene conocimiento de que los cuerpos celestes tienen dominio sobre los cuerpos terrestres y operan sobre ellos, y muestra que la virtud que está en los cuerpos celestes viene de Dios que es soberano de los cielos y de todo lo que existe.
>
> Has de saber, hijo mío, que es ésta una ciencia que pertenece a los 12 signos y a los 7 planetas, según que éstos concuerden o contrasten en calor, sequedad, frío y humedad; pues es según esto como tienen operación sobre los cuerpos terrestres...
>
> Hijo gentil, te aconsejo no aprender este arte, pues es de gran dificultad y puede uno errar en él; y es peligroso, pues los hombres que lo entienden mejor lo utilizan mal, por el poder de los cuerpos celestes e ignorando y despreciando el poder y la bondad de Dios.[70]

[69] Peers, *Ramon Lull*, pp. 101-128.
[70] R. Lull, *Obres*, Palma, I (1906), p. 133.

Tenemos aquí, resumida en unas pocas frases, una forma simplificada de la doctrina del *Tractatus de astronomia*, incluyendo la advertencia de su prefacio contra la astronomía errónea. Hacer esta ciencia por medio de las concordancias y contrastes de las cualidades elementales sería hacer astrología por el método ABCD. Y observamos también que *bonitas, potestas, virtus* entran en el examen del poder de las estrellas.

Hay mucho más sobre la teoría elemental de Lulio en la *Doctrina pueril*, en el capítulo sobre medicina (que da en forma simplificada la teoría de la "graduación" expuesta en las obras médicas), en el capítulo sobre la "ciencia de la naturaleza", y en el capítulo sobre "los cuatro elementos". La importancia que Lulio atribuía a la teoría elmental se manifiesta en la gran cantidad de espacio que se le concede en este manual pío y de ética altamente condensado.

"Félix" o el "Libre de meravelles"

Unos diez años más tarde, Lulio escribió una enciclopedia para adultos, el *Libre de meravelles*, que imparte el mundo del conocimiento luliano y la visión luliana, bajo la forma agradable de una historia sobre las aventuras instructivas de un joven llamado Félix. En esta obra se revelan más cosas que las que era apropiado que supieran los jóvenes lectores de la *Doctrina pueril*.

El prólogo de la obra (que una vez más sólo puede consultarse en textos impresos en catalán)[71] invoca la *bonitas*,

[71] La mejor edición es la de S. Galmés en la serie *Els Nostres Clàssics*, Barcino, Barcelona, 1931. Ni la *Doctrina pueril* ni el *Libre de meravelles* se imprimieron hasta el siglo XVIII (la primera edición de la primera fue en

magnitudo, eternitas, potestas, sapientia y *voluntas* (para traducir las palabras catalanas a la terminología que nos es más familiar) de Dios, y afirma que tratará de Dios, los Ángeles, el Cielo, los Elementos, las Plantas, los Metales, los Animales, el Hombre, el Paraíso y el Infierno.[72] La obra sigue en efecto este plan, en el que podemos reconocer variaciones sobre el *Deus, Angelus, Coelum*, etcétera, del Arte.

Al inicio de la historia, Félix es presa de la duda religiosa debido al triste sino de una hermosa pastora en la que está interesado. Pero un santo eremita le prueba la existencia de Dios con varios argumentos, uno de los cuales supone tomar una vara y trazar un círculo alrededor de Félix que representa "el firmamento".[73] Se prueba la Trinidad mediante argumentos que parecen recordar el *De Trinitate* de San Agustín, y que utilizan también las "dignitates", o sea los divinos atributos *bonitas, aeternitas* y demás (los conceptos utilizados no son exactamente los mismos que en el Arte). Y en el capítulo sobre la Virgen María se afirma como una analogía (¿o acaso es más que eso?) de su carácter inmaculado que "en todo cuerpo compuesto de los cuatro elementos, un elemento entra en otro elemento sin que ninguno de ellos corrompa al otro".[74]

Después del primer libro sobre *Deus* viene un breve libro sobre *Angelus*, y con el tercer libro llegamos al tema *Coelum*. "Bel ami", pregunta Félix a un pastor, "¿cómo

1736, del segundo en 1750). No obstante, es probable que se divulgaran ampliamente en manuscritos entre los primeros lulistas. Hay un manuscrito del *Libre de meravelles* en el British Museum (Additional 16428) y un manuscrito de una traducción italiana de la obra, hecho a fines del siglo XV o principios del XVI, en la Biblioteca Marciana de Benecia (MS II, núm. 109).

[72] *Próleg* (ed. de Barcelona, 1931, pp. 25-26).

[73] Lib. I, cap. i (ed. cit., I, p. 32).

[74] Lib. I, cap. x (ed. cit., I, p. 111).

es que las estrellas que están en el firmamento, y los planetas, influyen en los elementos y en aquello que está compuesto de los elementos?" Se le contesta, entre otras cosas, que "por participación de la esencia de los cuerpos celestes en los terrestres viene la influencia por la que preguntas". Félix pregunta después si en los doce signos y los siete planetas hay calor, humedad, frío y sequedad. El pastor responde que los astrónomos han distribuido las cuatro cualidades entre los doce signos y los siete planetas porque es a través de su influencia como éstas son más fuertes en un momento que en otro en las cosas terrestres.[75]

En respuesta a la pregunta de si el hado o las estrellas son "necesarios", el pastor dice que Dios tiene poder de alterar las influencias de las constelaciones según quiera juzgar o perdonar a los hombres.

En resumen, la actitud respecto de las estrellas parece ser aquí también la del *Tractatus*, con su negación de la necesidad y su insistencia en los elementos. Cuando al principio del libro siguiente sobre "Los Elementos" encontramos a un rey que ha mandado que se enseñe a su hijo la ciencia natural porque el conocimiento de ésta es más útil para el arte de gobernar que el de las armas,[76] nos sentimos inclinados a suponer que esa "ciencia natural" pudo incluir el método mejorado de hacer astrología por medio de los elementos que el prefacio del *Tractatus* aconseja para los príncipes y magistrados.

La instrucción de los elementos en este libro toma la forma de una larga lección dada por un filósofo al hijo del rey y su séquito, a la que asiste Félix.[77] El hijo del rey

[75] Lib. III, cap. xviii (ed. cit., I, pp. 156 ss.).
[76] Lib. IV, cap. xviii (ed. cit., II, p. 6).
[77] Lib. IV, cap. xix (ed. cit., II, pp. 8 ss.).

compara los procesos elementales con aquellos gracias a los cuales la justicia engendra la caridad en un hombre pecador. Y parece además comparar las correspondencias y contrastes entre las virtudes y vicios con los que existen entre los elementos. Y después prosigue comparando el engendramiento del Hijo por el Padre con el don que hace Dios de las virtudes a los elementos para que puedan engendrar sus semejanzas.[78]

Las transiciones desde la teoría elemental hasta el derecho y la ética, y hasta la teología —que al hijo del rey le parece desprenderse tan obviamente de la lección del filósofo sobre los elementos— se producen una y otra vez en los libros que siguen, sobre las plantas, los metales, los animales y el hombre. En estos libros, Félix es llevado a contemplar la *bonitas, magnitudo, virtus* y otros atributos de Dios tal como se revelan en diferentes formas en los peldaños de la escala de la creación. En cada libro, páginas y páginas están dedicadas a elaborar exposiciones de la teoría elemental funcionando en las plantas, los metales, los animales y el hombre. Y en cada libro, la teoría elemental conduce inmediatamente a analogías teológicas, acompañadas a menudo de lamentaciones de que estas cosas no sean demostradas más claramente a los sarracenos, de tal modo que queden convertidos con ello a la fe católica. Además, se nos dice una y otra vez que todo eso está plenamente elaborado en el *Ars demonstrativa*.

A medida que leemos el agradable cuento de las aventuras de Félix, que están situadas en un mundo fascinante donde eremitas cristianos, filósofos, abades, caballeros y juglares se codean con sarracenos, judíos y otros infieles,

[78] Lib. IV, cap. xx (ed. cit., II, pp. 11-12).

nos damos cuenta con creciente asombro de la aguda precisión de su plan. Félix es llevado a través de los "temas" del Arte, y se le va enseñando a ver en cada escalón de la escala de la creación la *bonitas, magnitudo, virtus*, etcétera, de Dios, tal como se revelan en el funcionamiento de los elementos en todos los escalones. Y esta revelación le demuestra la verdad de la Encarnación y de la Trinidad.

En el libro sobre las "Plantas", Félix vaga por un bosque donde encuentra a un filósofo que está sentado bajo los árboles leyendo un libro junto a una hermosa fuente. Este filósofo se ha retirado al bosque a fin de poder, a través de las plantas y los árboles, contemplar, comprender y amar a su Creador. El filósofo le habla de un eremita que vive en el bosque, "mirando lo que la naturaleza hace en los árboles y las hierbas", para poder a través de esa obra contemplar a Dios "según el arte de la filosofía y la teología", arte que está ordenado "según el orden del *Ars demonstrativa*".[79]

Sentado bajo el árbol, el filósofo contempla en él la *bonitas* y la *mangnitudo* de Dios (*la granea e la bonesa de Deu*). Félix pregunta cómo puede un árbol tan grande provenir de una pequeña semilla. En respuesta, se le relata una historia sobre un fuego encendido por un campesino que creció enormemente porque la *virtus* del fuego era capaz de convertir en ella misma a las cosas que contenían menos *virtus*. Félix hace entonces una pregunta sobre la *virtus* de Jesucristo que era mayor que la de los hombres. El filósofo lo felicita calurosamente por su inteligencia al hacer esa pregunta (en relación con los problemas de la *virtus* en el fuego y en un árbol) y le habla de un hombre que tiene

[79] Lib. V, cap. xxix (ed. cit., II, p. 42).

un *Ars demonstrativa* para mostrar la verdad a aquellos que están en el error, pero a quien nadie hace caso.[80]

El filósofo habla largamente a Félix de la "generación de las plantas y cómo significan que hay generación en Dios gracias a la cual Dios Padre engendró a Dios Hijo sin corrupción". Este tema se desarrolla más tarde en una historia que el filósofo cuenta a Félix sobre un "sabio sarraceno" que estaba disputando con un "sabio cristiano". El sarraceno hizo al cristiano una pregunta sobre la generación del Hijo por el Padre. El cristiano en su respuesta dijo que la generación en Dios es "más noble" que en los árboles, y prosiguió a continuación a demostrar la infinitud, eternidad y perfección incorruptible de la Trinidad.[81]

Abandonando el bosque, el filósofo y Félix llegan a una hermosa llanura donde crecen muchas hierbas medicinales que tienen gran *virtus*, que les ha sido dada, según explica el filósofo, para significar la *virtus* de Dios. El filósofo en este capítulo imparte a Félix información, entremezclada con historias ilustrativas, sobre las virtudes precisas de las hierbas medicinales según su *complexio* elemental. Por ejemplo, el ruibarbo es *calidus* y *siccus* (*calt e sech*) y la razón de que sea bueno para las fiebres es porque el calor y la sequedad de la fiebre tienen concordancia con él y así, se adhieren a él y de este modo salen fuera del sistema del paciente con el ruibarbo cuando se purga al paciente. Esto conduce a una asombrosa historia sobre cómo un hereje quedó convencido de la *virtus* superior de la fe cristiana, ante la demostración de la *virtus* en las Tres Personas de la Trinidad, y a un comentario de la "naturaleza vegeta-

[80] Lib. V, cap. xxx (ed. cit., II, pp. 44-47).
[81] Lib. V, cap. xxxi (ed. cit., II, pp. 48-50).

tiva'' en Cristo, en relación con el homenaje que se le rinde con plantas el Domingo de Ramos.[82]

Hay muchas más cosas de este tipo en el libro sobre los metales. Este libro, dicho sea de paso, contiene un capítulo sobre alquimia en el cual Lulio manifiesta su incredulidad en la posibilidad de la transmutación de los metales y parece estar ''contra'' la alquimia.[83] Junto con la lectura equivocada del prefacio al *Tractatus de astronomia* como un pasaje ''contra'' la astrología, este pasaje ha contribuido mucho a despistar a la gente en cuanto a la verdadera naturaleza del sistema luliano. Hay menos referencias directas a la teoría elemental en el libro sobre los animales, que consiste principalmente en una larga e interesante alegoría. El libro sobre el hombre está lleno de los elementos en relación con el hombre, desviándose todo el tiempo hacia analogías teológicas.

Una parte muy importante del libro sobre el hombre se dedica a las virtudes y los vicios —cada virtud apareja da con un vicio opuesto,[84] como en el ''Alfabeto'' del Arte (lámina 1*a*), aunque se dan aquí más parejas virtud-vicio que en el alfabeto del *Ars brevis*. Muchas de las virtudes y vicios comprendidos en la lista ampliada del *Libre de meravelles* aparecen también en algunos de los diagramas del Arte, al que se hace una referencia tan repetida en el transcurso de las aventuras de Félix —o sea el *Ars demonstrativa*. Los diagramas virtud-vicio del *Ars demonstrativa*, uno de los cuales se reproduce aquí (lámina 3*a*), tienen una relación evidente con la Segunda Figura Elemental (lámina 3*b*) del mismo Arte.

[82] Lib. V, cap. xxxii (ed. cit., II, pp. 53-62).

[83] Lib. VI, cap. xxxvi (ed. cit., II, pp. 79-83).

[84] Lib. VIII, capítulos lxiii-lxxix (ed. cit., III, páginas 104-176; IV, páginas 1 ss.).

Los dos últimos libros del *Libre de meravelles* son sobre el Paraíso y el Infierno. En el primero[85] leemos sobre las divinas *dignitates* de *bonitas, magnitudo* y demás en el mundo angélico, y en el segundo los terribles tormentos de los condenados se interpretan como una inversión infernal de los verdaderos procesos elementales.[86]

Las aventuras de Félix son altamente instructivas para el estudioso del Arte luliano, y no cabe duda que la obra intentaba popularizar el Arte y presentar sus principios en una forma simplificada y agradable. Mostraba la importancia fundamental de la influencia del cielo sobre los elementos, y del estudio de los elementos en todas las sustancias terrestres, en las plantas, en los metales, en los animales, en el hombre. Mostraba cómo este estudio revelaba la presencia de las divinas *bonitas, magnitudo, virtus* y demás presentes en todos los peldaños de la escala de la creación. Y mostraba cómo por analogía a partir del funcionamiento de lo divino-elemental podía uno percibir el funcionamiento de la virtud y el vicio en la ética y el derecho, y —lo más importante de todo— podía uno demostrar a los sarracenos y a todos los incrédulos, de manera infalible, el funcionamiento divino de la Trinidad y de la Encarnación. Nos muestra el papel decisivo de la teoría elemental de Lulio en el conjunto del Arte luliano. Era entre los árboles y las plantas donde el eremita estaba elaborando el *Ars demonstrativa*, el arte de la "filosofía y teología" gracias al cual podría demostrarse la verdad. El funcionamiento de las hierbas medicinales demostraba el funcionamiento de la Fe. Las aventuras de Félix entre las plantas deben hacernos volver a examinar el "Árbol de la Medi-

85 Lib. IX, cap. cxvi (ed. cit., IV, pp. 273-311).
86 Lib. X, cap. cxix (ed. cit., p. 295).

cina'' (lámina 2), donde se ve a BCDEFGHIK funcionando junto con ABCD para formar un Arte por el cual ''metafóricamente'' podemos comprender el Derecho y la Teología. Y, como ya sabemos por el *Tractatus de astronomia*, las artes de la medicina y del derecho se hacían por ''astronomía''.[87]

Algunos de los diagramas de los manuscritos tempranos del *Ars demonstrativa* muestran muy claramente la base de ese Arte en la teoría elemental. Reproducimos (lámina 4) una página de diagramas del *Ars demonstrativa* tomada de un manuscrito de París que es quizá contemporáneo de Lulio. Muestra las ruedas de la ''Theologia'', la ''Philosophia'', y el ''Jus'' en estrecha relación con las ruedas de los ''Elementa''. Las curiosas transiciones de pensamiento de los personajes que encontramos en el *Libre de meravelles* se deben a su profundo entrenamiento en el Arte.

''Blanquerna''

La historia de Félix se relaciona con la novela de *Evast y Blanquerna*[88] (escrita en Montpellier entre 1283 y 1285).

[87] Véase *supra*, p. 46.

[88] La mejor edición moderna es la de S. Galmés, *Libre de Evast e Blanquerna*, Barcelona, 1935-1954 (*Els Nostres Clàssics*). Hay una traducción inglesa de E. Allison Peers, *Blanquerna*, Londres, 1925. La primera edición de *Blanquerna* parece haber sido en Valencia en 1521. La obra mística *Libre de Amic e Amat* (*The Book of the Lover and the Beloved* incluido en la traducción de Peers de *Blanquerna*) formaba parte de la historia de Blanquerna y eran las meditaciones de su héroe. Hubo una edición de *Blanquerna de amico et amato* en París en 1505 en un volumen de obras místicas de Lulio que había impreso Lefévre d'Etaples (Rogent-Durán, núm. 35). El texto latino del *Libre de Amic a Amat* se publicó también en París en 1585, y una traducción francesa de la obra por Gabriel Chappuys el año

Blanquerna, retirado a un bosque para dedicarse a la contemplación, surge de allí como un gran maestro, y acaba convertido en Papa. En este libro, como en las aventuras de Félix, hay constantes referencias al Arte.

La primera educación de Blanquerna es significativa. Aprendió la gramática, la lógica, la retórica, la filosofía natural, la medicina y la teología. Y aprendió la medicina en el "Libro de los Principios y los Grados de la Medicina"[89] del propio Lulio (es decir el *Liber principiorum medicinae*), de donde se sigue que debe haber estudiado también el *Tractatus de astronomia*, o las enseñanzas contenidas en ese libro, sin las cuales no puede entenderse la teoría médica. Después de estudiar el libro sobre medicina procedió con gran facilidad al estudio de la teología.

Al salir del bosque, Blanquerna se convierte en instructor de los monjes de un monasterio, exponiéndoles "por los argumentos naturales de la filosofía cómo las criaturas dan conocimiento del Creador y de su obra",[90] y a través de su enseñanza los monjes crecen considerablemente en virtud. Blanquerna les promete que podrán aprender en un año el "arte" de las cuatro ciencias generales y más necesarias, que son la teología, la filosofía natural, la me-

siguiente (Rogent-Durán, núms. 132, 133). La enorme reviviscencia del lulismo en la Francia del siglo XVI, con la que Lefévre d'Etaples tuvo mucho que ver, debe haber prosperado en la atmósfera romántica difundida por las meditaciones místicas del eremita Blanquerna.

[89] *Blanquerna*, Barcelona, 1935, vol. I, p. 33; trad. Peers, p. 40. (Peers traduce equivocadamente el título del libro médico estudiado por Blanquerna como *Book of the principles and steps to Medicine*. Era el *Libre dels princips e graus de medicina*, es decir un libro sobre los principios médicos y la medicina graduada, concretamente el *Liber principiorum medicinae* o alguna otra obra médica de Lulio, las cuales usan todas la "graduación". Este error de traducción revela la asombrosa falta de interés en la medicina de Lulio de sus más devotos admiradores.)

[90] Ed. cit., vol. I, pp. 295-296; trad. Peers, p. 218.

dicina y el derecho.[91] Es claro que los monjes aprenden el Arte luliano de la medicina y sus conexiones "metafóricas" con el derecho y la ética, con la filosofía y la teología.

Cuando Blanquerna se convierte en Papa hace lo que Lulio tantas veces conminó en vano a hacer a los Papas reales: alienta la enseñanza del Arte luliano. A petición de un "artista", la enseñanza de la teología, la filosofía natural, la medicina y el derecho es reformada e impartida por los métodos del Arte.[92] La "filosofía natural" así reformada debe haber sido, me atrevo a sugerir, la ciencia de la "astrología elemental", con sus estrechos lazos con la medicina, y por consiguiente "metafóricamente" con el derecho y la teología.

En *Blanquerna* hay largas secciones dedicadas —como en la historia de Félix— a la pintura y el contraste de las virtudes y los vicios. Cuando Blanquerna se convierte en Papa, se nombra a un maestro cuya función es "mostrar por medio de la naturaleza (*per natura*) cómo puede el hombre modificar dentro de sí los vicios y fortalecer las virtudes".[93] Este maestro, no cabe duda, sabía cómo utilizar

[91] Ed. cit., vol. I, pp. 291-292; trad. Peers, pp. 215-216.

[92] Ed. cit., vol. II, pp. 201-202; trad. Peers, pp. 364-365 (Peers traduce "artista" por "student", pero creo que el "artista" era un practicante del arte luliano. Lulio aplicaba esa palabra a aquellos que entendían cómo usar el Arte, véase *infra*, pp. 104-105.

[93] Ed. cit., vol. II, p. 212; trad. Peers, p. 372. Véase también la observación del cardenal de que "era muy natural y cosa de utilidad en la predicación probar por razones naturales la manera en que las virtudes y los vicios son contrarios, y cómo cada virtud concuerda con otra virtud y cada vicio con otro vicio, y por medio de qué naturaleza un hombre puede mortificar un vicio con una virtud, o con dos, y cómo con una virtud un hombre puede revivir otra virtud; y esta manera está en el *Brief Art of Finding Truth*" (ed. cit., vol. II, p. 241; trad. Peers, p. 394. He revisado ligeramente la traducción de Peers [en la versión inglesa de esta nota] para acercarla más a las "concordias y contrastes" del original).

los diagramas "elementales" del Arte (láminas *3b, c*) como análogos de los diagramas "virtud-vicio" (lámina *3a*).

Las visiones de los eremitas sentados bajo los árboles en *Félix* y en *Blanquerna* son todas ellas repeticiones de las visiones del propio Lulio. El artista que las describe (lámina *6a*) muestra a Lulio en figura de un eremita bajo dos árboles, que se transforma, como los eremitas de las novelas, en el maestro del Arte.

El árbol —a la vez que sus otros significados—[94] tenía para Lulio, me parece, el significado de representar el funcionamiento de los elementos en la naturaleza, particularmente en el mundo vegetal tan esencial para el arte de la medicina; y éste era el "exemplum" fundamental sobre el que basaba su Arte (como se verá en una sección ulterior de este artículo).

El "Libre del orde de cavalleria"[95]

En el *Libro de la orden de caballería*, un viejo caballero se ha retirado del mundo para hacerse eremita en un bosque,

[94] Su significado primario es, por supuesto, el de la Cruz, el *Lignum Vitae*. En la perspectiva "naturalista" de Lulio sobre la demostración teológica y moral. Esto no estaría en conflicto con su significado como *exemplum* fundamental proveniente de los funcionamientos de la naturaleza. No hago ninguna tentativa en el presente artículo de relacionar los símbolos arbóreos de Lulio con la historia de este símbolo.

[95] El texto catalán de esta obra, junto con una de sus viejas versiones francesas, está publicado en las *Obres*, Palma, vol. I, 1906. Esta obra encontró un temprano traductor inglés y fue uno de los primeros libros que se imprimieron en Inglaterra. William Caxton la tradujo y la publicó él mismo entre 1483 y 1485. Su traducción la ha reimpreso la Early English Text Society. Véase William Caxton, *The Book of the Ordre of Chyualry*, A. T. R. Byles (comp.), Londres, EETS, 1926.

meditando cada día bajo un árbol bien cubierto de frutos cerca de una clara fuente.[96] Entonces se le acerca un escudero (láminas 5*a*, *b*) al que él instruye sobre las virtudes y las reglas de la caballería, regalándole un libro sobre el tema.

Este libro contiene las acostumbradas parejas virtud-vicio[97] que conocemos ya por *Félix* y por *Blanquerna* (aunque el *Orden de caballería* es anterior a estas dos obras, habiendo sido escrito más o menos al mismo tiempo que la *Doctrina pueril*). Su mundo es ese mismo mundo de bosques, caballeros, clérigos, en el que nos hemos acostumbrado a buscar alusiones al Arte. Y no cabe duda, me parece, que el libro de las reglas de la caballería, basado en el deber del caballero de vencer a los vicios por medio de las virtudes, es una rama del Arte para uso de los caballeros.

[96] "In one of the partyes of the same wode was a fayr medowe in which was a tree well laden and charged of fruyte... And under the same tree was a fontayne moche fayre and clere... And in that same place was the knyght acustomed to come euery daye for to preye and adoure God Almyghty... whan he sawe the squyer come he lefte his oroyson and satte in the medowe in the shadow of a tree And beganne to rede in a lytyl book that he had in his lappe." Trad. de Caxton, ed. cit., pp. 5-7. Este es el encuentro entre el Eremita y el Escudero en el Bosque que ilustran los manuscritos (láminas 5*a*, *b*). Como sabemos por experiencia, el eremita bajo el árbol con un libro significa, en el vocabulario de Lulio, alguien que sabe el Arte y desea exponerlo.

[97] Caxton, en su traducción, muestra que entiende los principios "Elementales" de concordancia y contraste tal como se aplican a las virtudes y los vicios. "Curtosye and Chyualry concorden to gyder" (ed. cit., p. 113). "Then gif thow will fynd noblenes of courage, demand it of faith, hoip, charite, iustice, strenth, attemperans, leaute, & of vertues. For in them is noblesse of courage by them is *diffeated* the hert of a noble knyght fro wickednesse fro trecherye and fro the enemyes of chyualrye" (ed. cit., pp. 55-56). La última cita describe la derrota o "devictio" de los vicios por las virtudes en el corazón del caballero. Compárese con lo que dice Salzinger sobre esto, citado *infra*, p. 98.

Puede verse por el *Blanquerna* que de los planes misioneros y de cruzada de Lulio formaba parte el que los caballeros que partían en la cruzada fuesen instruidos en el Arte, de tal manera que fuesen capaces de convencer a los infieles ya fuese por las armas, ya fuese con argumentos, o de ambas maneras. El papa Blanquerna aconseja a los "Maestros del Templo y del Hospital" (es decir, naturalmente, a los dirigentes de las grandes órdenes de cruzados) que establezcan escuelas "donde sus caballeros aprendan ciertos breves argumentos, por medio del *Breve arte de encontrar la verdad*, para que puedan probar los artículos de la Santa Fe" y mantenerla así "por hechos de armas o por enseñanza".[98] Es congruente pues que el "eremita bajo los árboles" aparezca en el *Libro de la orden de caballería* como instructor de caballeros. Como los otros eremitas, enseñaba sin duda a deducir no sólo la ética y el derecho, sino también la filosofía y la teología, a partir del libro de la naturaleza, o de las creaturas, del que el árbol era un ejemplo. Una de las miniaturas de Karlsruhe que ilustran la vida y la obra de Lulio muestra los "principios" del Arte ataviados como caballeros y partiendo a derrotar a la infidelidad y al error (lámina 6*b*).

[98] *Blanquerna*, ed. cit., vol. II, pp. 151-152; trad. Peers, p. 327. Unas pocas páginas más adelante nos enteramos de que un caballero que era también sacerdote y "de la Orden de la Ciencia y de la Caballería" ha vencido a diez caballeros por la fuerza de las armas y después "venció a todos los hombres sabios de aquella tierra con sus argumentos, y les probó que la Santa Fe Católica es verdadera" (ed. cit., vol. II, pp. 155-156; trad. Peers, p. 330). Tal era el doble poder de un caballero cruzado que era también un "artista". Sobre las relaciones de Lulio con los templarios y los hospitalarios, se encontrarán algunas indicaciones en Peers, *Ramon Lull*, pp. 233, 333, 339, 340-341, 360-361. Peers no utiliza las curiosas observaciones del *Blanquerna* citadas anteriormente, ni he encontrado ninguna otra obra que se ocupe del lulismo entre los caballeros cruzados.

Escrito primero en catalán, el *Libro de la orden de caballería* se convirtió en el libro de texto habitual para las reglas de la caballería. Fue ampliamente divulgado en hermosos manuscritos franceses e impreso tempranamente en varias lenguas. En la traducción inglesa de William Caxton fue popular y el poeta Spenser pudo haberlo conocido. Sus palabras iniciales afirman que así como Dios gobierna sobre los siete planetas que tienen poder sobre los cuerpos terrestres, así los reyes y príncipes deben tener señorío sobre los caballeros. Por consiguiente

> Para significar los siete planetas, que son cuerpos celestes y gobiernan y ordenan a los cuerpos terrestres, dividimos este Libro de Caballería en siete partes.[99]

El "Liber de ascensu et descensu intellectus"

El *Libro del ascenso y el descenso del intelecto* fue escrito alrededor de 1305. La primera edición impresa[100] está ilustrada con un útil grabado en madera (lámina 7*a*) que muestra la escala de ascenso y descenso —cuyos escalones son denominados Lapis, Flamma, Planta, Brutum, Homo, Coelum, Angelus, Deus.[101] El plan del libro sigue este esquema, que es aproximadamente el de los "temas" del Arte; y el prólogo afirma que el método seguido será el

[99] *Obres*, vol. I., p. 203 (versión catalana); p. 249 (antigua versión francesa). Trad. de Caxton, ed. cit., pp. 1-2.

[100] Valencia, 1512. He utilizado esta edición y las referencias de página remiten a ella. Esta importante obra ha sido tal vez bastante descuidada debido a que no se incluyó en la edición de Maguncia. Una traducción española, con una introducción, se publicó en Madrid en 1928.

[101] Cf. también el Arte como Escala en una de las miniaturas de Karlsruhe (lámina 7*b*).

del *Ars generalis*, que muestra cómo ascender de las cosas inferiores a las superiores y viceversa.

No empezaremos, como hace el libro, por el fondo de la escala, sino que daremos un salto hasta el escalón *coelum*.[102]

Encontramos aquí, bajo la "acción del cielo", la lista de los doce signos y los siete planetas, con una corta exposición de sus características, y en cada caso se anota la afinidad elemental. Es como la lista de los "viejos principios" del *Tractatus de astronomia*, aunque menos desarrollada en cuanto a las características de los signos y planetas. Y aunque la lista parece proponerse llamar la atención sobre la afiliación elemental de cada signo y planeta, no les asigna la notación elemental del ABCD, como en el *Tractatus*.

Bajo la "naturaleza del cielo" se da la lista de los dieciocho principios —*bonitas, magnitudo* y demás (es decir los significados de B a K como *absoluta* y *relata* en el alfabeto del Arte), con la excepción de *contrarietas*, que, por supuesto, no está sustancialmente en el cielo sino solamente *per accidens*. También, *sapientia* se convierte en *instinctus* y *voluntas* en *appetitus* como en el *Tractatus*. En cada caso se afirma que esos "principios" son las verdaderas causas de las cosas de aquí abajo. Por ejemplo, la *bonitas* del cielo causa las *bonitates* inferiores, como la *bonitas* de una piedra, de una planta, de un león o del cuerpo de un hombre.

En resumen, lo que tenemos aquí es una abreviación del *Tractatus de astronomia*, con su lista de los signos y los planetas como en los "viejos principios" de la astronomía, seguida de los "principios" de *bonitas* y los otros, que son la verdadera influencia del cielo.

[102] Parte VII (ed. cit., fols. 33 ss.).

Podemos empezar ahora en el fondo de la escala y dar algunas citas de los varios escalones de la ascensión para ver cómo funciona todo esto.

En el comentario de las "piedras", en el primer escalón,[103] Lulio da ejemplos de las características de varias piedras. Por ejemplo, el jaspe tiene el poder de restañar el flujo de sangre de las heridas. El intelecto "desciende" para inquirir sobre esta operación de la piedra de jaspe y considera que "los cuerpos supercelestes son naturalmente la causa primera de esto... como Saturno que es *siccus et frigidus* y causa la sequedad y el frío del jaspe por medio de los cuales tiene el poder de restañar la sangre".

Después el intelecto duda, y sigue inquiriendo cuál puede ser el medio entre el jaspe y Saturno que está fuera del *genus* de la frialdad y la sequedad. Y entonces el intelecto "cree que el medio es la natural *bonitas* del jaspe y de Saturno, y su *magnitudo* y así sucesivamente; y la razón de que crea esto y no lo conozca es que no tiene experiencia de ello a través de los sentidos".[104]

Es fácil reconocer en esto una forma más cauta de la teoría del *Tractatus* por la cual la *bonitas*, etcétera, influyen a sus semejanzas en las cosas de aquí abajo y son el verdadero medio de la influencia del cielo sobre los elementos.

En el escalón *planta* de su ascenso y descenso, el *intellectus* inquiere sobre los problemas que surgen al mezclar hierbas en las medicinas, tal como se los analiza largamente en las obras médicas de Lulio. Quiere saber qué sucederá cuando la lechuga, que es fría y húmeda, se mezcle en un electuario con la rosa que es seca y fría. "Desciende" para aprender eso y comprender que puesto que la lechuga

103 Parte II (ed. cit., fols. 2v ss.).
104 Fol. 5r.

es fría *per se* y la rosa es fría *per accidens*, la primera será más fuerte que la última.[105] Reconocemos aquí el principio de la "devictio". Hay también aquí muchas cosas sobre la "graduación" de las medicinas, y estudiando esas materias el intelecto es capaz de moverse hacia arriba y hacia abajo por la escala a partir de ese escalón.

Así, a través de los elementos y de su relación con los verdaderos principios del cielo, el intelecto se mueve hacia arriba y hacia abajo por la escala del ser. Encima del cielo, en el mundo angélico,[106] los "principios" *intellectus* y *appetitus* se convierten en *sapientia* y *voluntas*; y en la cúspide de la escala,[107] con *Deus*, los principios surgen en su verdadera gloria. *Bonitas, magnitudo* y el resto son aquí las "dignitates Dei". Se prueba la existencia de Dios, y también la Trinidad y la Encarnación, de manera muy breve pero a satisfacción del intelecto. Esta obra muestra muy claramente la integración en el escalón *coelum* de la escala de los principios divinos que fluyen desde arriba con las influencias astrológicas, por las que se manifiestan los principios divinos, gracias al funcionamiento de los elementos controlados por las estrellas, en los estadios más bajos de la escala. De ahí que el modelo de los elementos sea de primera importancia para el intelecto a medida que desciende desde Dios o asciende hacia Él a través de sus vestigios en la creación o "Libro de la Naturaleza".

[105] Parte IV (ed. cit., fol. 20[r]).
[106] Parte VIII (ed. cit., fol. 41[r]).
[107] Parte IX (ed. cit., fol. 45[v]).

Hemos encontrado una versión abreviada del *Tractatus de astronomia* en el escalón *coelum* de la escala de ascenso y descenso. En el bosque de árboles donde estamos ahora a punto de abrirnos paso, encontraremos en el Árbol del Cielo prácticamente la totalidad de la teoría del *Tractatus* expresada de una forma muy iluminadora y relacionada con todos los otros Árboles de este bosque del conocimiento, el *Arbor scientiae*, que Lulio afirma haber escrito con el propósito de explicar su Arte.

La Enciclopedia del Bosque pertenece a un periodo de la vida de Lulio anterior al de la Enciclopedia de la Escala. Fue escrita durante el otoño y el invierno del año 1295, cuando Lulio estaba en Roma tratando, sin éxito, de interesar al papa Bonifacio VIII[108] en sus planes misioneros y de cruzada, que incluían como tronco principal la propagación del gran Arte. Fue durante ese año cuando escribió el poema titulado *Desconort* ("Desconsuelo") en el que explaya su profunda depresión ante su fracaso y en el que se encuentra la estrofa que citamos en una página anterior de este artículo, donde se define el Arte como

> un *Ars generalis*, nuevamente otorgado por don del Espíritu Santo, por el cual puede uno conocer todas las cosas naturales... válido para el derecho, para la medicina, y para todas las ciencias, y para la teología que es la que está más cerca de mi corazón. Ningún otro Arte es tan valioso para resolver cuestiones y para destruir errores por la razón natural.[109]

[108] Peers, *Ramon Lull*, pp. 251 ss.
[109] Véase *supra*, p. 28.

Las palabras iniciales del prólogo al *Arbor scientiae* presentan a Ramón Llull desconsolado y lloroso y "cantando su *Desconort* bajo un gran árbol, para aliviar un poco la pena que tenía cuando no pudo cumplir en la corte de Roma la sagrada tarea de Jesucristo y la salud pública de toda la cristiandad". Un monje escucha a Ramón cantando y viene a reconfortarle. Cuando se entera de la causa de su tristeza, ese monje le aconseja que componga una enciclopedia de las ciencias que sea menos sutil para la comprensión que su gran Arte.[110] Es decir, aconseja a Lulio presentar los principios de su Arte en una forma más popular que pueda hacerlos más aceptables y más ampliamente conocidos. Lulio decide seguir este consejo, y, considerando reflexivamente un hermoso árbol cubierto de hojas y frutos, resuelve presentar la forma simplificada y popular del Arte en la forma del *Arbor scientiae*.

Una vez más esto nos recuerda con fuerza cómo el filósofo del *Libre de meravelles* inicia a Félix en toda la sabiduría a partir de las plantas y los árboles. Y no podemos dudar que si por ventura Blanquerna, y no Bonifacio VIII, hubiera sido Papa, el *Arbor scientiae* hubiera sido aceptado gozosamente en la corte de Roma.

El *Arbor scientiae* es una obra de colosal longitud, sin embargo, no tan extensa como el *Libro de la contemplación*. La versión catalana de ella fue publicada en la edición de Palma.[111] Sus ediciones en latín más modernas son dos, publicadas en 1635 y 1637 en Lyon,[112] ya que no fue incluida

[110] Parte del prólogo al *Arbor scientiae* está traducida por Peers en su *Ramon Lull*, pp. 269-270, de donde he tomado las versiones inglesas que utilicé.

[111] Vols. XI-XIII, 1917-1926.

[112] He utilizado la edición de Lyon, 1635.

en la edición de Maguncia, aunque Salzinger, en su "Revelatio",[113] utilizó su Árbol del Cielo, conjuntamente con su copia del manuscrito del *Tractatus de astronomia*, como una de las claves principales para el arcano del Arte.

El manuscrito del siglo xv de la versión catalana que se guarda en la Biblioteca Ambrosiana contiene una ilustración que muestra a Ramón y al monje al pie del Árbol del que se ramifican todas las ciencias.[114] Las ediciones impresas ilustradas dan también un diagrama arbóreo comprensivo, que muestra a todas las ciencias como sus ramas, con Ramón y el monje al pie (lámina 8*a*); dan también diagramas arbóreos separados para cada ciencia (láminas 8*b*, *c*; lámina 9).

Hay dieciséis Árboles en el Bosque luliano. Cada uno está dividido en siete partes —raíces, tronco, ramas, brotes, hojas, flores y frutos. La mayoría tienen dieciocho raíces, y éstas tienen los significados de BCDEFGHIK como *absoluta* y *relata* del "Alfabeto" del Arte. Hay algunas variantes en este sistema de dieciocho raíces en los últimos Árboles, pero todos ellos se relacionan con él. Los Árboles son por consiguiente el Arte en forma arbórea.

Dar una idea de la inmensa complejidad e ingenio con que Lulio elabora la alegoría del Árbol supondría escribir un libro tan largo como el suyo. Damos a continuación el esbozo esquemático del plan.

[113] "Revelatio", pp. 145 ss. (en la ed. de Maguncia, vol. I). El *Arbor scientiae* y el *De ascensu et descensu intellectus* fueron probablemente omitidos en la edición de Maguncia porque estaban ya publicados. Su omisión, sin embargo, ha tenido el resultado bastante desafortunado de divorciar estas obras clave del cuerpo principal de las obras sobre el Arte en la edición de Maguncia.

[114] Reproducido en color en el vol. XIII de la edición de Palma.

1) *Arbor Elementalis* (lám. 8*b*). Arraigado en BCDEFGHIK, el tronco del Árbol Elemental es un cuerpo confuso llamado caos. Sus ramas son los cuatro Elementos simples. Sus brotes son los elementos mezclados. Sus frutos son los *elementata*, es decir todas las cosas del mundo sublunar que están compuestas de los cuatro elementos —como una piedra, una manzana, un pájaro, un pez, un león, un hombre, el oro y la plata.

2) *Arbor Vegetalis* (lámina 8*c*). BCDEFGHIK y los Elementos en el mundo vegetal. Como frutos de este árbol, Lulio esboza el sistema de graduación elemental en las hierbas que era la base de su medicina.

3) *Arbor Sensualis*. BCDEFGHIK y los Elementos en relación con los cinco sentidos y la naturaleza animal.

4) *Arbor Imaginalis*, árbol de la imaginación o de las imágenes mentales, que son semejanzas de las cosas que se encuentran en todos los árboles precedentes (por consiguiente semejanzas de BCDEFGHIK y de los Elementos).

5) *Arbor Humanalis*, el Árbol del Hombre. Arraigado en BCDEFGHIK, pero estas raíces son dobles, corporales y espirituales, implicando, por ejemplo, *bonitas corporalis* y *bonitas spiritualis*. Tiene ramas corpóreas, elementativas, vegetativas, sensitivas e imaginativas; y ramas espirituales que son las tres potencias del alma: *memoria*, *intellectus* y *voluntas*. En este árbol se incluyen todas las ciencias y artes.

6) *Arbor Moralis* (lámina 8*d*). Éste tiene dieciocho raíces, BCDEFGHIK, y cinco malas raíces; y se divide en dos partes, las Virtudes que conducen a la *Gloria* y los Vicios que conducen a la *Pena*.

7) *Arbor Imperialis*. Tiene el mismo sistema de raíces buenas y malas que el *Arbor Moralis*. El árbol de la Jerarquía Temporal del Emperador hacia abajo.

8) *Arbor Apostolicalis* (lámina 9*a*). Tiene también el sistema de raíces del *Arbor Moralis*. El Árbol de la Jerarquía Espiritual, del Papa hacia abajo.

9) *Arbor Coelestialis* (lámina 9*b*). El Árbol del Cielo. Sus raíces son BCDEFGHIK, con la excepción de *Contrarietas*, que no está en el cielo. Desgraciadamente, la ilustración de las ediciones impresas comete un error muy grave al no omitir una de las dieciocho raíces para este Árbol. El tronco del Árbol es el cielo; sus ramas los doce signos; sus brotes los siete planetas.

La teoría de este Árbol, que es la del *Tractatus de astronomia*, se examinará más detalladamente después.

10) *Arbor Angelicalis*, el Árbol de los Ángeles.

11) *Arbor Aeviternalis*, el Árbol de los Eternos Premios y Castigos.

12) *Arbor Maternalis*, el Árbol de la Virgen María.

13) *Arbor Christianalis* (lámina 9*c*, incorrecta), el Árbol de Jesucristo.

14) *Arbor Divinalis* (lámina 9*d*), el Árbol de la Trinidad.

15) *Arbor Exemplificalis*, el Árbol de Ejemplos en el que la materia de todos los árboles precedentes se expone en historias alegóricas.

16) *Arbor Quaestionalis*, cuestiones planteadas y contestadas sobre todos los Árboles.

A grandes rasgos, puede decirse que la secuencia de los Árboles de 1 a 14 nos conduce de nuevo, subiendo la escala de los temas del Arte, desde los Elementos hasta *Deus*.

El Árbol del Cielo y el Árbol Elemental

Creo que podemos resumir muy brevemente las correspondencias entre el Árbol del Cielo y el *Tractatus de astronomia*,

pues las líneas generales de la teoría nos son ya familiares. Una vez más, en el Árbol del Cielo,[115] Lulio nos lleva a través de los doce signos y los siete planetas y sus características, insistiendo sobre todo en sus afinidades elementales. Una vez más recorremos toda la serie de *bonitas* y el resto (excepto *contrarietas* que no está en el cielo), insistiendo en que éstas son las verdaderas influencias del cielo y combinando estas influencias de la misma manera peculiar con las de los signos y los planetas. Una vez más tenemos la insistencia en que son las "semejanzas" de estas cosas y no su esencia efectiva las que se imprimen en las cosas de aquí abajo. Muy a menudo el lenguaje efectivo es prácticamente el mismo que en el *Tractatus*. Y si el Árbol Elemental[116] se lee en conjunción con el Árbol del Cielo —al cual, por supuesto, corresponde, y las influencias que corren entre estos dos Árboles corren por los Árboles intermedios, excepto que el hombre tiene libre voluntad a lo largo del Árbol Moral para resistir a las estrellas—, podemos enterarnos a partir de estos dos árboles de casi toda la teoría astrológico-elemental de Lulio, aunque no del funcionamiento efectivo de la astrología elemental según la teoría de la "devictio".

Pero el Árbol del Cielo debe compararse muy cuidadosamente con el *Tractatus*, pues hay cosas en el primero que no están en el segundo.

Por ejemplo, al discutir los errores de los "viejos astrónomos" en el Árbol, se queja de que la vieja astronomía se equivoque en algunas de las correspondencias elementales que atribuye a las estrellas, y de que esos posibles erro-

[115] Ed. de Lyon, 1635, pp. 241 ss.
[116] Ed. cit., pp. 3 ss.

res sean un inconveniente para el "ars nostra".[117] Sugiere que el Papa y los Cardenales deberían examinar los errores de la "astronomía" y mandar poner mejor orden en ella, y esa investigación podría hacerse "según el método de este libro con ayuda del método del *Ars inventiva* y de la *Tabula generalis*".[118] Esto arroja una interesante luz sobre la misión de Lulio en Roma, cuyo fracaso lo dejó tan desconsolado. ¿Fue una parte de ella conseguir que el Papa y los Cardenales patrocinaran una reforma de la astrología por medio del Arte?

Aparte de ciertas interesantes sugerencias de este tipo, de las que tal vez existen más, el *Arbor scientiae* es valioso porque deja un poco más clara que el *Tractatus* una parte muy importante de la teoría astrológico-elemental de Lulio, que tendremos que intentar exponer ahora.

Lulio consideraba la importantísima relación entre los elementos y el cielo —el modelo básico de la estructura física del Universo— como expresable en términos de tres figuras geométricas, el círculo, el triángulo y el cuadrado. Salzinger da a su "Revelatio" del secreto del Arte luliano la forma de un diálogo entre él mismo y el Maestro, y en un punto pone en boca de Lulio la afirmación de que el círculo, el triángulo y el cuadrado "contienen todo el secreto de mi Arte".[119] Para corroborar esto, Salzinger remite al lector al "Arbor Elementalis" y el "Arbor Celestialis" del *Arbor scientiae*, al *Tractatus de astronomia* y a algunas de las obras médicas.

[117] Ed. cit., p. 248.

[118] Ed. cit., p. 245. El *Tractatus de astronomia*, que fue escrito en París dos años más tarde que el *Arbor scientiae*, podría bien ser la tentativa de reforma de la astrología por medio del Arte a la que Lulio instó (aparentemente sin éxito) al Papa y a los cardenales en 1295.

[119] "Revelatio", p. 12 (ed. de Maguncia, vol. I).

En el Árbol Elemental se encuentra el siguiente pasaje:

> Los cuatro elementos... están figurados en los *elementata* en las figuras de un cuadrado, un círculo y un triángulo. En la figura del cuadrado hay una línea recta desde el fuego hasta el aire que concuerdan en calor, desde el aire al agua a través de la concordia en humedad, desde el agua a la tierra a través de la concordia en frío, y de la tierra al fuego a través de la concordia en sequedad... En la figura circular los elementos entran uno en otro; el fuego entra en el aire dándole su calor... el aire entra en el agua dándole su humedad... el agua entra en la tierra dándole su frialdad... la tierra entra en el fuego dándole su sequedad... La figura triangular es causada por la línea que va del fuego al aire, y del fuego a la tierra, y de la tierra al aire. Y este triángulo está compuesto de dos líneas concordantes y una línea contrastante. Y lo mismo es cierto de los triángulos aire, fuego, agua; agua, aire, tierra; tierra, agua, fuego. Y así hay cuatro triángulos qué llenan el cuadrado, y el cuadrado llena el círculo.[120]

Las concordias y contrastes de los elementos dependen, como sabemos, del cielo, y fueron elaborados en términos de ABCD en el *Tractatus*. Si representamos ABCD en estos modelos geométricos tendremos la figura 3, en la cual represento por facilidad el cielo de los doce signos y los siete planetas con un solo círculo. Y si los modelos geométricos de los elementos se expresan con notación alfabética, tenemos para los modelos "circular" y "cuadrado" secuencias como AB, BC, CD, DA, AB, y así sucesivamente; y para los modelos "triangulares" secuencias como AB, BD; DC, CA; AC, CB; BD, DA. La constatación de que estas secuencias de letras pueden seguir modelos circulares,

[120] Ed. cit., p. 13.

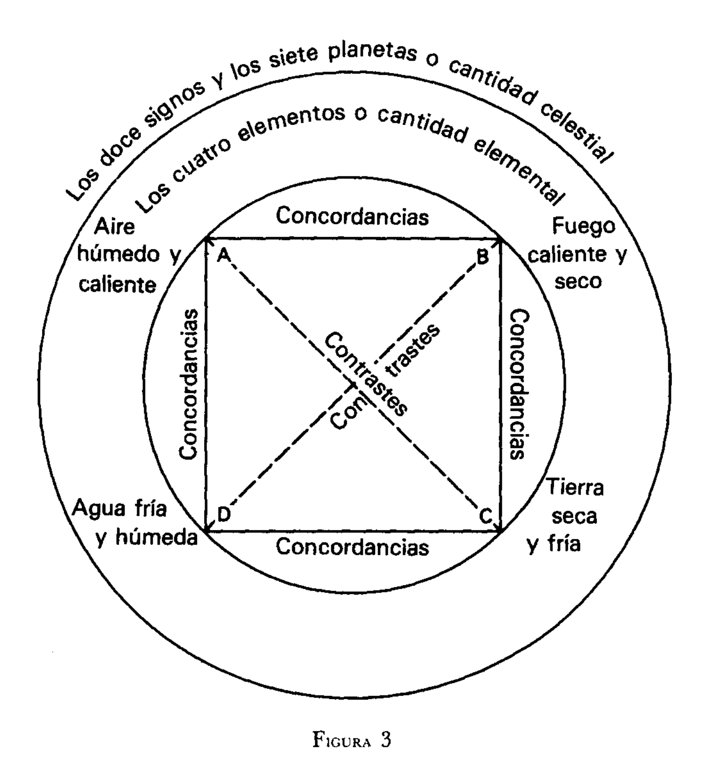


FIGURA 3

cuadrangulares y triangulares es de una importancia fundamental para el Arte luliano.

El "tronco" del Árbol del Cielo y el "tronco" del Árbol Elemental "se respiciunt"

> aunque el tronco superior no entra en el tronco inferor, ni el inferior entra en el superior por cuanto tienen cantidad discreta, sino que la influencia del superior llega al inferior a tra-

vés de la continuidad de la cantidad general, en la que están ambos troncos.[121]

Puesto que ambos troncos están arraigados en la serie de *bonitas* y demás, y es a través de ésta como llega la influencia de la cantidad "superior" a la cantidad "inferior", se seguiría de ello que las letras BCDEFGHIK podrían seguir los modelos circular, cuadrangular y triangular en sus secuencias en el Arte.

El mejor abordamiento de estos misterios sería a través de la "Figura Elemental" (lámina 3*b*, *c*), pues Lulio elabora en ésta el arreglo de los elementos en secuencias circulares, cuadrangulares y triangulares.[122] Lo que dice se puede seguir claramente en la figura, si se la estudia en color.

Si logramos captar cómo funcionan las progresiones circulares, cuadrangulares y triangulares en la figura en relación con el principio de la "devictio", entenderemos cómo la Figura Elemental es también la "Escala" que sube a través de los elementos hasta las "Dignitates Dei", hasta la *bonitas* en el mundo divino.

Los misterios geométricos de la Figura Elemental deben estudiarse en relación con las dos obras geométricas de Lulio, el *De nova geometria* y el *De quadratura et triangulatura circuli*. Como ha señalado el profesor Millás Vallicrosa en la introducción a su reciente edición del *De geometria nova*,[123] la obra contiene material astrológico. Las dos obras

[121] Ed. cit., p. 244.

[122] Véase en *De figura elementali*, ed. de Maguncia, vol. III, pp. 60 ss.

[123] J. M. Millás Vallicrosa, *El Libro de la "Nova Geometria" de Ramon Lull*, edición crítica con introducción y notas, publicada por la Asociación para la Historia de la Ciencia Española, Barcelona, 1949, pp. 357-386). El profesor Millás muestra en su introducción que la geome-

geométricas se relacionan estrechamente entre sí,[124] y ambas tienen que ver con el Arte. Son seguramente tan fundamentales para el abordamiento del Arte como el *Tractatus novus de astronomia*. Con la "nueva" astronomía se emparejaba a una "nueva" geometría. Si estas obras (y los otros materiales indicados en el primer apéndice a este artículo)[125] se estudian en relación con el Arte, podrá comprenderse finalmente cómo funcionaba la geometría de la teoría elemental en el Arte.

En espera de esa solución, concluiré estas observaciones sobre lo que Salzinger consideraba como el secreto fundamental del Arte luliano citando la siguiente pequeña historia del *Arbor scientiae*. Parece ser una curiosísima versión geométrica del Juicio de Paris:

> Se cuenta que Círculo, Cuadrado y Triángulo se encontraron uno a otro en Cantidad, que era su madre, y que tenía en la mano una manzana de oro. Preguntó a sus hijos si sa-

tría de Lulio es errónea desde un punto de vista genuinamente matemático (pp. 16-25), que no emplea la terminología euclidiana tradicional (p. 26) y que contiene extrañas mezclas de metafísica y también de astrología (pp. 35 ss.). En el texto del *De nova geometria* aparecen bastante pronto indicios de que la geometría de esta obra se relaciona con la geometría de la "astrología elemental"; por ejemplo en la afirmación de que "sicut omnia elementa sunt ex simplicibus elementis, ita omnes figure composite, sive sint naturales vel artificiales, descendunt et derivantur de figura circulari, quadrangulari et triangulari" (ed. cit., p. 60). Esta impresión queda ampliamente reforzada por el desarrollo ulterior de la obra que se relaciona sin duda estrechamente con el *Tractatus de astronomia* y también con las obras de Lulio sobre medicina astrológica.

[124] La relación de la primera parte del *De nova geometria* (que es sobre la investigación "de quadratura circuli et de eius triangulatura ac etiam de triangulatura quadranguli") con la otra obra geométrica de Lulio, el *De quadratura et triangulatura circuli* la comenta el profesor Millás en su introducción (pp. 21 ss.) al *De nova geometria*.

[125] Véase *infra*, pp. 124-129.

> bían a cuál de ellos debía darse la manzana. A lo cual Círculo contestó que él debería recibirla porque era el primogénito y era mayor y podía correr más que sus hermanos. Cuadrado dijo que él debería recibirla, porque estaba más cerca del hombre que Círculo y era mayor que Triángulo. Triángulo, por el contrario, dijo que él debería recibir la manzana, porque estaba más cerca del hombre que Círculo y era más parecido a Dios que Cuadrado.
>
> Con lo cual Cantidad dio la manzana a su hijo Triángulo.
>
> Pero Aries, y sus hermanos, y Saturno, y sus hermanos, reprobaron a Cantidad, diciendo que había juzgado erróneamente; porque Triángulo no tenía ningún parecido con Dios en longitud, anchura y profundidad, mientras que Círculo era como Dios, porque no tenía ni principio ni fin. Y Cuadrado reprobó a Cantidad diciendo que no había juzgado bien porque él era más parecido a Dios en los cuatro elementos que Triángulo; pues sin los cuatro elementos no habría hombres, que existen a fin de que busquen y conozcan a Dios.
>
> Pero Triángulo excusó a su madre Cantidad, diciendo que había juzgado bien, pues él era más parecido al Alma del hombre y a Dios Trinitario, gracias al número ternario, que sus hermanos Círculo y Cuadrado. Y sin embargo había errado un poco, pues le había dado una manzana *redonda*, que no era su figura.[126]

Así que Cantidad, aunque dio el premio al triángulo (la Trinidad), se lo dio en la forma del círculo (los cielos), del cual dependía el cuadrado (los elementos), y de este modo incluyó a todas las figuras en la respuesta.

Así interpretaría yo el enigma, pero el lector podría encontrar otras interpretaciones. Debe ponderarlo cuidadosamente, pues es también el enigma del Arte de Ramón Llull.

[126] *Arbor scientiae*, ed. cit., p. 424.

Hemos tocado ya lo que propongo llamar aquí el "ejemplarismo elemental" de Lulio. El lector recordará cómo Félix y el hijo del rey asistieron a una lección sobre los elementos dada por un filósofo y cómo el hijo del rey aplicó inmediatamente la enseñanza a los elementos como una metáfora de las correspondencias y contrastes entre las virtudes y los vicios, pasando inmediatamente de eso a las comparaciones entre las virtudes de los elementos y la teología de la Trinidad. Estas abruptas transiciones desde la filosofía natural hasta la ética y la teología se repiten a lo largo de las aventuras de Félix. Sugerimos que la enseñanza de Blanquerna de la "filosofía natural", la medicina, el derecho y la teología se basaba en aplicaciones "metafóricas" parecidas de la teoría elemental básica. Pensamos que ésta está también presente por implicación en la instrucción que el eremita da bajo los árboles al escudero sobre las virtudes de la caballería. Y concluimos pensando que el "árbol" representaba para Lulio su *exemplum* básico del funcionamiento de los elementos.

En el *Arbor scientiae*, o "Enciclopedia del Bosque", como la hemos llamado, esta clase de comparaciones o metáforas están desarrolladas y sistematizadas en medida extraordinaria. Estudiándolas en esa obra empieza uno a darse cuenta de que Lulio debe haber creído que había encontrado en los procesos elementales, en particular en la manera en que funcionaban en la ciencia de la medicina, un modelo que podía utilizarse metafóricamente, o como *exemplum*, en la ética y la teología, con tal precisión que ofrecería una manera, por decirlo así, de calcular matemáticamente el ejemplarismo.

Por ejemplo, en el "Arbor Moralis" se nos dice que la virtud de la Prudencia pertenece principalmente a la parte intelectual del alma "como el fuego es más fuerte en el pimiento que en otros elementos".[127] En el "Arbor Apostolicalis" hay una larga comparación entre el Sacramento y la teoría elemental, que termina con esta frase: "como en el pimiento el fuego tiene mayor acción y el agua mayor pasión, así en el Sacramento las formas superiores tienen mayor acción y las formas inferiores mayor pasión".[128] En el "Arbor Angelicalis" nos enteramos de que "el fuego que calienta al pimiento más que al hinojo pone en él mayor calor... pues el pimiento puede recibir más que el hinojo. Y lo mismo sucede con el recuerdo, la comprensión y el amor de los ángeles, que es mayor o menor según que los objetos sean más o menos apropiados para que los recuerden, comprendan y evoquen".[129] En el "Arbor Aeviternalis" se dice que la *bonitas* de San Pedro es una cualidad apropiada que está contra la *malitia* de Judas. "Así como la sequedad es la cualidad apropiada del fuego con la cual mortifica al aire y lo obliga a recibir su calor, sin cuya sequedad el fuego no podría calentar al aire... así es necesario que a San Pedro le sea apropiada la cualidad de *bonitas* por toda la eternidad." Y "en el cuerpo glorificado de San Pedro las acciones y pasiones están concordes sin contrariedad, como el fuego que calienta el aire, el agua y la tierra en natural concordia".[130]

[127] *Arbor scientiae*, ed. cit., p. 127.

[128] *Ibid.*, pp. 194-195. Sobre lo "activo" y lo "pasivo", véase *supra*, p. 57, e *infra*, p. 97. Blanquerna hace también una exposición "elemental" del Sacramento, aunque no sobre las mismas líneas que aquí. Véase *Blanquerna*, trad. Peers, p. 209.

[129] *Ibid.*, p. 265.

[130] *Ibid.*, pp. 276-277.

En el "Arbor Christianalis" encontramos tales paralelos dirigidos particularmente a convencer a los sarracenos de la teología cristiana (teníamos también ejemplos de esto en el *Libre de meravelles*). Por ejemplo:

> la naturaleza divina no recibe ninguna alteración en la conjunción que hace con la naturaleza humana: así como el fuego no recibe ninguna alteración al entrar en el aire por medio del calor, sino que levanta al aire hasta un estado más noble impartiéndole su calor gracias a la concordia, así la naturaleza humana es exaltada al recibir la naturaleza divina gracias a la concordia. Por consiguiente los sarracenos y judíos hacen mal en negar la Encarnación del Hijo de Dios, diciendo que Dios queda alterado... al unirse al hombre.[131]

Salzinger debe haber entendido plenamente este argumento, porque había colocado en la carátula de los primeros volúmenes de la edición de Maguncia un grabado que podría titularse "La Encarnación e Ignis" (lámina 10*a*).

Y, para tomar otro ejemplo del "Arbor Christianalis":

> Los sarracenos dicen que los cristianos creen que Dios tuvo pasión en naturaleza humana por hambre, sed, calor y frío, y en la cruz por la muerte. Y por consiguiente los sarracenos discretos [*Sarraceni sapientes*] no quieren creer que Dios fue hombre. Y por consiguiente los cristianos hacen mal en no mostrar a los sarracenos discretos su error negando esas pasiones; pues la naturaleza divina se afirma en la naturaleza humana por medio de esas pasiones. Así como el agua que tiene pasión por el calor del fuego en el pimiento, y no tiene pasión por el frío en el pepino.[132]

[131] *Ibid.*, p. 300.

[132] *Ibid.*, p. 304. Puede compararse con esto una de las fascinantes

Esta última asombrosa cita, ¿no sugiere que debió ser por medio de lo que he llamado el "ejemplarismo elemental" calculado por el Arte como Lulio se proponía demostrar la Encarnación a los "sarracenos discretos"?

La pertinencia exacta de las comparaciones con procesos elementales expresadas en las precedentes citas no quedará del todo clara para el lector, porque utilizan puntos de la teoría elemental de Lulio que no he expuesto plenamente en la breve reseña extremadamente simplificada que he dado de ellos en este artículo (por ejemplo, el fuego es "más noble" que los otros elementos, dos de los elementos son "activos" y dos "pasivos"). Pero las comparaciones están elaboradas con exactitud matemática de acuerdo con su teoría completa, en particular con la teoría de la "graduación" de los elementos en las hierbas.

Si nos volvemos ahora a esa obra fundamental, el *Liber principiorum medicinae*, encontraremos que los principios del ejemplarismo elemental (Lulio no utiliza esta expresión) se manifiestan bastante claramente.

Los grados y triángulos con que elaboraba su medicina (lámina 2) pueden usarse "metafóricamente" para las virtudes y los vicios.

> Los grados, triángulos y condiciones de este Árbol [o sea el Árbol de la Medicina, lámina 2] te revelarán cómo se unen las virtudes unas con otras, y los vicios unos con otros; y cómo las virtudes y los vicios son contrarios.[133]

Y por este mismo método, dice, puede uno también exponer la teología.

alegorías del "Arbor Exemplificalis", en la que Pimiento y Pepino discuten sobre si Fuego o Agua se parecen más a Dios (*ibid.*, p. 407).

[133] *De princ. med.*, p. 40 (en la ed. de Maguncia, vol. I).

Si entendemos plenamente el "ejemplarismo elemental", podemos abordar el Arte, como dice Salzinger, de tal manera que las virtudes "vencen" a los vicios y la verdad "vence" al error. Será tal vez de utilidad citar a Salzinger sobre este punto. Justo después de explicar el método ABCD y la astrología por "devictio" (citando el *Tractatus de astronomia* sobre este punto), Salzinger prosigue:

> Devictio signorum, planetarum, elementorum, complexionum & humorum est metaphora significans devictionem virtutum & vitiorum: unde si perfecte sciveris Artem hujus metaphorae, & ab illa te convertes ad literam sui significati, practicando hanc nobilem Artem contra vitia, devincendo illa per virtutes in te ipso, majus imperium hac victoria referes, quam si armis expugnares totum imperium orientis, vel ipsam Terram Sanctam in tuam ditionem redigeres.[134]

En estas palabras hay todavía ecos —en pleno siglo XVIII— de la vieja función del Arte como parte de la Cruzada, venciendo al vicio con la virtud, al error con la verdad, para convertir así a los sarracenos y reconquistar la Tierra Santa. Nos recuerdan la ilustración que representa los principios del Arte como caballeros cruzados (lámina 6*b*).

En dos de las más conocidas obras de Lulio sobre la conversión de los infieles, la discusión tiene lugar bajo los árboles. En el *Liber de gentili et de tribus sapientibus*,[135] un

[134] "Revelatio", pp. 151-152.

[135] Texto catalán en el vol. I, 1901, de la primera edición de Palma; texto latino en el vol. II de la edición de Maguncia. Salzinger creyó indudablemente que esta obra sería perfectamente clara para el lector de su edición, que había estudiado en el vol. I su "Revelatio" y las "metáforas" del *Liber principiorum medicinae*. También en el prefacio al *Liber de*

"sarraceno discreto", un "judío discreto" y un "cristiano discreto" conversan cerca de una corriente en cuya orilla se levantan cinco árboles cubiertos de hojas, frutos y flores. De los árboles cuelgan combinaciones de virtudes y vicios (lámina 10*b*).[136] En el *Liber de quinque sapientibus*,[137] la conversación con el "sarraceno discreto" tiene lugar también cerca de una fuente bajo un hermoso árbol. Me atrevería a sugerir que estos tres árboles se relacionan con aquellos bajo los cuales charlaba Félix con el filósofo, el eremita con el escudero, con los árboles del *Arbor scientiae*, con el Árbol de la Medicina y con la visión de Lulio; es decir que representan el *exemplum* fundamental del funcionamiento de los elementos, por medio del cual —tal como está sistematizado en el Arte— los cristianos deberían demostrar a los "sarracenos discretos" y a otros las verdades de la ética y la teología.

La *naïveté* con que Lulio fuerza su teoría elemental para que trabaje "metafóricamente" en las esferas de la ética y la teología puede hacer sonreír al lector. Littré expresa desconcierto ante las "metáforas" del *Liber principiorum medicinae* y su reacción hubiera podido ser más marcada si

gentili Salzinger se tomó mucho trabajo y remitió al lector a las aventuras de Félix o *Libre de meravelles* (véase ed. de Maguncia, vol. II, p. 5). El *Libre de meravelles* es ciertamente fundamental para el estudioso del *Liber de gentili*, que debería consultar también *Evast y Blanquerna* (especialmente ed. cit., vol. II, p. 131). Tampoco debe descuidarse el *Arbor scientiae*. La alegoría del Ruiseñor (*Arb. scient.*, ed. cit., p. 397) se dice que contiene el significado del *Liber de gentili*.

136 El grabado de la edición de Maguncia del que está tomada esta lámina se basa en la ilustración (tal vez planeada por Le Myésier) que se encuentra en París, B. N. lat 15450. Véase también un dibujo coloreado en una colección manuscrita del siglo XVII de obras de Lulio en la Bibliothéque Mazarine (MS. fr. 3506).

137 En el vol. II de la edición de Maguncia.

se hubiera dado cuenta del nexo fundamental que existe entre éstas y el Arte, estructurado según la astrología elemental. Se siente abrumado de encontrar a Lulio explicando los cuarenta días de ayuno de Cristo en el monte mediante una detallada aplicación a esta situación de su teoría de la "medicina graduada". Littré encuentra risible la teoría médica misma, y más risible aún su aplicación metafórica.

> Mais a quoi n'arrivent pas l'incohérence et le vide de ces combinaisons [es decir las de la teoría médica de Lulio], quand... elles servent d'application mystique à des notions de philosophie ou de théologie! Ainsi Raimond Lulle explique le carême par la considération des quatre qualités radicales. "Le Fils de Dieu ayant pris la nature humaine... si tous les degrés des quatre qualités sont dans la nature humaine, cette nature, que le Fils de Dieu a prise, convient mieux avec l'être; elle conviendrait mieux avec le non-être... si tous les degrés susdits n'étaient pas dans l'humanité même; et vu que l'être et la perfection conviennent ensemble ainsi que le non-être et le défaut, on comprend que tous les quatre degrés des quatre éléments existent dans le corps humain. Par cette démonstration est revélé le secret du carême que Jésus-Christ supporta dans le désert, quand il jeûna quarante jours, pour signifier les quarante mesures des degrés, chacune des quatre complexions ayant dans le corps humain dix points produits par l'addition de quatre points, de trois, de deux et d'un; lequel jeûne nous est donné pour mortifier la superfluité des quarante points ci-dessus démontrés.[138]

Los detalles del funcionamiento de esta metáfora son por supuesto initeligibles por el momento. Pero serán bas-

[138] *Histoire littéraire de la France*, 29, pp. 89-90.

tante inteligibles cuando hayamos examinado plenamente los detalles de la teoría médica de Lulio, junto con su alcance para las "Figuras Elementales" del Arte.

El asombro de Littré ante estas extraordinarias "combinaciones" es comprensible; sin embargo, me parece que la tentativa de Lulio de situar el ejemplarismo moral y místico sobre lo que podríamos llamar una "base científica" es profundamente interesante. Para el teólogo místico, el mundo de la naturaleza sugiere siempre "exempla" de las verdades divinas que contempla. También el poeta, como el Duque en *Como gustéis* de Shakespeare, se retira a los bosques de la naturaleza para encontrar allí

> *tongues in trees, books in the running brooks,*
> *Sermons in stones and good in everything.*

Lulio es un místico y un poeta —un poeta romático del siglo XIII que asciende a través de la naturaleza hasta sus visiones:

> Todo aquel día... Blanquerna viajó a través del bosque. Al anochecer llegó a una bella pradera, donde había una hermosa fuente, bajo un noble árbol. Allí tomó Blanquerna su descanso, y durmió toda aquella noche. Antes del alba empezó sus oraciones según su costumbre; y en la extrañeza y la soledad del lugar, y bajo los cielos y las estrellas, su alma estaba muy exaltada en la contemplación de Dios.[139]

Es la combinación del místico y el poeta con el prurito de "demostrar" la visión por medio de combinaciones algebraicas de letras lo que resulta tan curioso en Lulio. Va

[139] *Blanquerna*, ed. cit., I, p. 206; trad. Peers, p. 155.

más allá de las apariencias del mundo de la naturaleza hasta su estructura subyacente, que para él es la astrología elemental, y hace de eso el *exemplum* fundamental por medio del cual calcula las metáforas y demuestra así las verdades morales y místicas.

En su nivel metafórico más profundo, en su más secreta aplicación, el Arte elabora la estructura del Universo en términos del círculo, el triángulo y el cuadrado. Aunque la geometría luliana trata de "semejanzas" y no es genuinamente matemática, de todos modos la larga práctica del lulismo a lo largo de los siglos debe haber ayudado a formar el hábito mental que busca las explicaciones matemáticas, o demostraciones, de la realidad. Como es bien sabido, Descartes dijo a su amigo Beeckman que su nuevo sistema universal de conocimiento, basado en la geometría analítica, debía tomar el lugar del Arte de Ramón Llull.[140]

El Arte como lógica

Hay un enfoque del Arte de Ramón Llull que lo considera como una

[140] "Et certe, ut tibi nude aperiam quid moliar, non Lulli *Artem brevem*, sed scientiam penitus novam tradere cupio, qua generaliter solvi possint quaestiones omnes, quae in quolibet genere quantitatis, tam continuae quam discretae, possunt proponi." Descartes a Beeckman, marzo de 1619. Contra la referencia a Lulio, Beeckman escribió al margen: *Ars generalis ad omnes quaestiones solvendas quaesita*. Véase Descartes, *Oeuvres*, ed. Adam y Tannery, París, 1908, vol. X, pp. 156-157. Descartes, por supuesto, rechazaba el lulismo, pero es muy probable que lo entendía plenamente y conocía sus secretos "geométricos". Tal entendimiento haría más estrecha la analogía con su propio sistema. Se ha señalado que en su prefacio a la traducción francesa de los *Principia*, Descartes parece hacerse eco de las metáforas "arbóreas" del *Arbor scientiae* (*Oeuvres*, ed. cit., vol. IX, pp. 14-15; y cf. Carreras y Artau, *op. cit.*, vol. II, pp. 300-301). En el

máquina lógica que constituiría en una disputa escolástica o una universidad medieval la misma clase de dispositivo para ahorrar esfuerzo que es en un banco o una oficina modernos una máquina sumadora. Disponiendo apropiadamente las categorías y los conceptos, los sujetos y los predicados en primer lugar, podía uno obtener la respuesta correcta a las proposiciones que pudieran plantearse.[141]

No cabe duda que era ésta una función que el Arte prometía realizar, y los estudiosos de la forma abreviada del Arte, el *Ars brevis*, bien pueden concluir que era su función primaria.

Debo decir aquí con toda la insistencia posible que, aunque el presente artículo ha tomado otro camino dentro del Arte luliano que el de la lógica, esto no significa que el camino de la lógica no sea igualmente esencial para su comprensión. Ambos enfoques son necesarios, pues ambos se unen para formar el Arte.

El propio Lulio dio varias definiciones de su Arte en relación con la lógica. En la introducción al *Ars demonstrativa* dice que el Arte es a la vez una lógica y una metafísica, pero difiere tanto de la lógica como de la metafísica.

Sciendum est igitur, quod haec Ars est et Logica et Metaphysica... sed in duobus differt ab aliis duabus, videlicet in modo

"Arbor Celestialis" del *Arbor scientiae*, Lulio utiliza los términos de cantidad "continua" y "discreta" (véase cita en las pp. 90-91 *supra*).

[141] Thorndike, *History of magic and experimental science*, vol. II, p. 865. En la misma página, sin embargo, Thorndike dice que el método del Arte de Lulio "nos lleva a inferir que se le ocurrió mediante algún proceso de asociación subconsciente con el empleo del planisferio en astronomía o la utilización de una rueda giratoria y tablas de combinaciones de letras del alfabeto tal como lo hemos observado en las geomancias y modos de adivinación adscritos a Sócrates, Pitágoras y otros filósofos".

considerandi suum subjectum et in modo principiorum. Metaphysica considerat res, quae sunt extra animam, prout conveniunt in ratione entis; logica etiam considerat res secundum esse, quod habent in anima... Sed haec Ars tanquam suprema omnium humanarum scientiarum indifferenter respicit ens secundum istum modum et secundum, illum.[142]

Así, el Arte es una lógica pero a la vez difiere fundamentalmente de la lógica ordinaria, porque combina los procesos lógicos con la metafísica.

En el *Ars magna generalis ultima* se afirma también que el Arte difiere de la lógica ordinaria. Aquí se dice que mientras la lógica trata de las "intenciones segundas", el Arte trata de las "intenciones primeras", y que por consiguiente este último es "estable" mientras que la primera es "inestable". El lógico no puede encontrar la "verdadera ley" con la lógica, pero el "artista" es capaz de encontrarla.[143]

El "artista" no es pues un lógico ordinario, aunque estas definiciones no aclaran del todo la naturaleza de la diferencia entre el artista y el lógico. Para buscar la definición del *Ars magna* deberíamos dirigirnos al libro que escribió Lulio, *De prima et secunda intentione*, en el que encontramos el siguiente pasaje:

[142] *Introductoris artis demonstrativae*, ed. de Maguncia, vol. III, p. 1.

[143] "Logicus tractat de secundariis intentionibus... sed generalis artista tractat de primis... Et in isto passu cognoscit intellectus, quod logica est scientia instabilis sive labilis; hec autem ars generalis permanens est stabilis. Item logicus facit conclusionem cum duabus praemissis, generalis autem artista huius artis cum mixtione principiorum & regularum. Adhuc logicus non potest invenire veram legem cum logica: generalis autem artista cum ista arte invenit... Et plus potest addiscere artista de hac arte uno mense quam logicus de logica uno anno." ("De logica", cap. CI del *Ars magna generalis ultima*, en las *Opera* de Lulio, ed. Zetzner, Estrasburgo, 1617, pp. 537-538.)

> Querido hijo, el fuego es caliente y seco, el aire es húmedo y caliente, y el agua es fría y húmeda, y la tierra es seca y fría. El fuego es caliente por su propia propiedad, y seco por la propiedad de la tierra; el aire es húmedo por su propia naturaleza, y caliente por la naturaleza del fuego; el agua es fría por su propia naturaleza, y húmeda por el aire; la tierra es seca por ella misma, y fría por el agua. Y por consiguiente, hijo, cada elemento... tiene una *Primera Intención* hacia su propia cualidad y una *Segunda Intención* hacia la de otro elemento... Querido hijo, por medio de este orden de las dos Intenciones los elementos entran en composición por generación y corrupción, y son *contraria et concordantia per medium*... Y lo que los elementos hacen por Primera y Segunda Intención te aconsejo, hijo mío, tomarlo como un ejemplo (*exemplum*), de modo que usando Intención con las virtudes contra los vicios, puedas tener una Primera Intención hacia Dios por encima de todas las cosas.[144]

¿Podemos deducir de esto que el "artista", cuya lógica se basa en las "primeras intenciones", es aquel cuya lógica se basa en el *exemplum* fundamental de la estructura del Universo, con la "primera intención" de usar esto como escala hacia Dios?

[144] *Liber de prima et secunda intentione*, ed. de Maguncia, vol. VI, página 19. Las "intenciones primeras y segundas" son, por supuesto, términos escolásticos. Un reciente y valioso artículo, que desgraciadamente no vi hasta que este artículo estaba ya en pruebas, comenta la utilización especial que hace Lulio de estos términos (E. W. Platzeck, "La combinatoria luliana", *Rev. de Filosofía*, XII, 1953, XIII, 1954, publicado primeramente en alemán en *Franziskanische Studien*, XXIV, 1952). El autor señala que, para Lulio, las intenciones primeras y segundas corresponden a sustancia y relación; en las "creaturas" Lulio distingue entre principios sustanciales y accidentales, de los cuales los primeros son los que pertenecen a la "primera intención" hacia Dios. Aplicando esto a la teoría elemental, vemos cómo los elementos que se concentran en sus cuali-

En su *Dialectica seu logica nova*, o *Logica brevis*,[145] Lulio da la exposición diagramática de las cuatro relaciones entre las proposiciones que vemos en la figura 4.

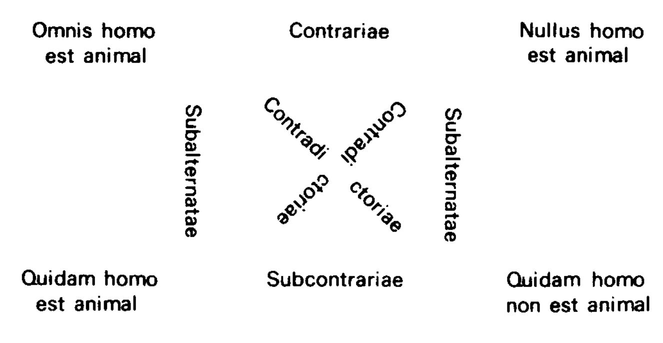


FIGURA 4.

Esta manera diagramática de representar las cuatro relaciones no fue inventada por Lulio, sino que era tradicional en lógica.[146] Las afirmaciones totalmente contradictorias son las que van unidas por las diagonales del cuadrado. Si recorremos los lados del cuadrado, tenemos en los dos lados proposiciones contrarias pero no contradictorias, y en los otros lados proposiciones congruentes (o subalternas). "Las que difieren en cualidad pero no en

dades propias (o las que tienen *per se* y no *per accidens*) se convierten en un *exemplum* en la naturaleza de las "primeras intenciones". Y el proceso de la "devictio", por el cual la cualidad propia derrota a la apropiada, es una analogía del proceso por el cual, en un Arte basado en las primeras intenciones, la virtud derrota al vicio, la verdad derrota al error. El patrón de los elementos correspondería así, para Lulio, al patrón de una lógica basada en las primeras intenciones.

[145] Lull, *Opera*, ed. Zetzner, Estrasburgo, 1617, p. 150.

[146] Véase Prantl, *Geschichte der Logik*, ed. cit., vol. II, p. 45.

antidad son *contraries* (si la cantidad es universal), *subcon-'aries* (si la cantidad es particular). Las que difieren en can-idad pero no en cualidad son subalternas."[147] Este liagrama se llama a veces el "Cuadrado de Oposición".

¿No es probable que Lulio haya pensado que este pla-10 básico del pensamiento lógico, que era un cuadrado cu-'as diagonales unen las proposiciones totalmente ontradictorias mientras que los lados unen las proposi-iones parcialmente relacionadas, presentaba un notable)arecido con su plano básico de la naturaleza (figura 3) omo cuadrado de los Cuatro Elementos, con las diago-1ales como contrastes y los lados como corcordancias en-re los elementos? Para un espíritu como el de Lulio, un)arecido formal y numérico de esta clase aparecería como ına "semejanza" de la realidad suprema.

El "artista", dice Lulio, puede trabajar mucho más rá-)idamente que el "logicus", debido a la superioridad de u método. Pero —y esto es altamente significativo— an-es de empezar a aprender el arte debe estar bien cimenta-lo *tanto en la lógica como en las ciencias naturales*:

> Homo habens optimum intellectum et fundatum *in logica et in naturalibus* et diligentiam poterit istam scientiam scire duobus mensibus, uno mense pro theorica et altero mense pro practica.[148]

Estas palabras del final del *Ars magna generalis ultima* dan una confirmación al enfoque propuesto en este artículo en el sentido de que es necesaria otra preparación para abor-

[147] Stebbing, L. S., *A Modern Introduction to Logic*, Londres, 5ª ed., 1946, p. 59. [Versión en español: *Introducción a la lógica moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.]

[148] Lulio, *Opera*, ed. Zetzner, Estrasburgo, 1617, p. 663.

dar el Arte además de la preparación en la lógica. Si fuéramos tan sólo lo bastante inteligentes para habernos cimentado suficientemente *in logica et in naturalibus*, hay esperanza de que podamos aprender el Arte en dos meses.

Pero cimentarse *in naturalibus* tal como lo entendía Ramón Llull toma tiempo y es asunto espinoso. Fue por falta de esa cimentación, sugeriría yo, por lo que un brillante lógico e historiador de la lógica como Prantl, que hizo un muy laborioso esfuerzo por entender el Arte luliano y por hacerlo funcionar como lógica, llegó a la conclusión de que no tiene sentido.

Por otra parte, la cimentación *in naturalibus* es también insuficiente en sí misma. Debemos estar también cimentados en la lógica, y en la lógica en relación con la naturaleza, que es como la veía Lulio.

Este segundo proceso de cimentación no será ni siquiera iniciado en el presente artículo (que no ha hecho más que iniciar, sin llevarlo a término, el primer proceso de cimentación). No hay límite en los materiales para el enfoque del Arte como "lógica natural". Una obra fundamental es probablemente el *De naturali modo intelligendi*.[149] También de primera importancia es el *De nova logica*,[150] que va ilustrado, naturalmente, con un Árbol, el "Arbor naturalis et logicalis" (lámina 11*a*). Junto con éstos debería estudiarse la *Metaphysica nova et compendiosa*.[151]

Un estudio cuidadoso de éstas y otras obras podría mos-

[149] Véase Apéndice I, p. 128.

[150] *De nova logica*, Valencia, 1512 (publicado en un pequeño volumen que contiene tres obras, una de las cuales es la primera edición del *De ascensu et descensu intellectus*). Este *De nova logica* no es la misma obra que la lógica publicada en la edición Zetzner y que contiene el diagrama del "Cuadrado de Oposición".

[151] Véase Apéndice II, p. 133.

rar cómo es que el "artista" es capaz de encontrar las res-ıuestas correctas a todas las cuestiones por medio de la 'razón natural".

Lulio creía poseer un Arte de Pensar calcado sobre la structura lógica del Universo, "por medio del cual puede .no conocer todas las cosas naturales... válido para el de-echo, la medicina, y para todas las ciencias, y para la teo-ɔgía que es la que está más cerca de mi corazón. Ningún tro Arte es tan valioso para resolver cuestiones, y para .estruir errores por la *razón natural*".

Cuando los monjes están disponiendo cómo debe ins-ruirlos Blanquerna en las ciencias, se decide que "debe-á enseñar lógica, para el aprendizaje y la comprensión de ı naturaleza".[152] Esto sugiere tal vez que los modelos ló-icos vienen primero y a los modelos naturales se les hace oincidir con ellos, y no al revés. En todo caso muestra ue la "lógica" y la "naturaleza" pueden ser práctica-ıente indistinguibles en el mundo mental de Lulio.

De gran importancia para el nexo filosófico entre la ló-ica de Lulio y su física sería probablemente el *Liber haos*.[153] En esta obra, Lulio examina *igneitas, aqueitas, aeri-ıs, terreitas* como "esencias" en el "caos", y —al parecer omo coexistentes con esas esencias elementales en el aos— trata de los cinco predicables (*genus, species, differen-a, proprietas, accidens*) y los doce predicamenta (*substantia, uantitas, relatio, qualitas, actio, passio, tempus, locus, situs, ha-itus*) de la lógica. Por esta obra parecería una vez más que ıs clasificaciones lógicas y las esencias elementales tienen n el espíritu de Lulio alguna estrecha relación filosófica.

[152] *Blanquerna*, ed. cit., vol. I, p. 291; trad. Peers, p. 215.
[153] En el vol. III de la edición de Maguncia.

Aunque todavía no hemos resuelto nada en detalle, empezamos a entender ahora de manera general por qué un Arte que se propone hacer cierta clase de lógica utiliza figuras que sugieren la astrología. Era ésta una "lógica natural", y la "naturaleza" implicaba la "astrología elemental".

Lulio y los árabes

El hecho de que Lulio conociera el árabe, lengua en la que escribió algunas de sus obras, y sus estrechos contactos con el mundo árabe que tan ardientemente deseaba convertir, son cosas que han llevado durante mucho tiempo a los estudiosos a buscar influencias árabes en su pensamiento y en su Arte.[154] Como no tengo ningún conocimiento del árabe, sería absurdo que intentara yo discutir este problema. Sólo quiero sugerir con humildad a los expertos en árabe que la naturaleza del problema queda tal vez ligeramente cambiada, o con su foco alterado, por el descubrimiento de la importancia de la astrología elemental en el Arte luliano y el nexo de esto con la lógica del Arte. Tal vez esto debería hacer que la búsqueda de las fuentes árabes de Lulio se concretara en la búsqueda de una "lógica natural" de esta clase entre los árabes.

Uno de los más tempranos esfuerzos literarios de Lulio fue traducir en verso catalán rimado la lógica de A

[154] Véase J. Ribera, "Orígenes de la filosofía de Raimundo Lulio" y M. Asín Palacios, "Mohidin", ambos en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, 1899; M. Asín Palacios, *Abenmasarra y su escuela*, Madrid, 191 y *El Islam Cristianizado*, Madrid, 1931. J.-H. Probst (*Caractère et origine des idées du Bienheureux Raymond Lulle*, Toulouse, 1912, y *La mystique de Ramon Lull*, Münster, 1914) niega la influencia árabe sobre Lulio.

Ghazzālī.[155] Como lo ha señalado Carreras y Artau,[156] estos versos contienen ya varios puntos cardinales de la doctrina de Lulio, especialmente la insistencia en las "primeras y segundas intenciones":

Primera entenció a Deu
la dona, si vols esser seu;
la segona entenció es
si sots Deu ames qualque res...

El mismo autor se ha ocupado también de la significación para la génesis del Arte del hecho de que, al final de la versión rimada de esta lógica árabe, Lulio asigne una notación alfabética a sus principios:

Per affermar e per neguar
a.b.c. pots aiustar,
mudant subject e predicat
relativament comparat
en conseguent antesedent.
Ech vos que a. es conseguent,
b. son contrari exament,
c. es antesedent so say,
d. per son contrari estay:
a. es animal, home es c.
b. ab c. en a. no's cové:
ni a. ab d. en c., so say;
e per aço dir eu porray
que a. e c. son una re,

[155] El texto ha sido publicado, con una valiosa introducción, por Jordi Rubió Balaguer, *La lògica del Gazzali posada en rims per En Ramon Lull*, en *Institut d'Estudis Catalans, Anuari*, Barcelona, 1913-1914, páginas 311-354.
[156] *Historia de la filosofía española*, vol. I, pp. 348-356.

e per contrari b. e d.,
e tot qui es c., a. es
convertir no ho pots per res;
una causa son a. e b.
contra la c., qu'axi's cové;
axi es mul, qui es a. e b.,
contra la c., mas greu s'enté;
aço matex pots dir de d.,
qui es a.b. contra la c.,
en mul o en tot palafré
e says que la c. e la d.
una cosa son contra b.
contra la a. en moltó.
perqu'eu say que c. a d. so
una causa contra leó.[157]

Esto suena como si Lulio estuviera proponiendo elaborar el "Cuadrado de Oposiciones" (figura 4) con una notación ABCD, y si ésta fue su primera tentativa de establecer una notación alfabética para la lógica, es significativo, desde nuestro punto de vista, que se trate de una notación ABCD utilizada en los "contrastes y concordancias" lógicos.

Al-Ghazzāli fue filósofo y teólogo a la vez que lógico. Valdría la pena averiguar si la filosofía natural de Al-Ghazzāli contiene algo que se parezca de alguna manera a la "astrología elemental" de Lulio, o que Lulio hubiera podido interpretar como tal.

Hay un curioso pasaje en el *Liber de gentili et de tribus sapientibus* que tal vez pueda ser de ayuda como indicio de las fuentes árabes de Lulio. El sarraceno ha estado descri-

[157] *La lògica del Gazzali*, p. 352; citado por Carreras y Artau, *op. cit.*, pp. 355-356.

biendo los goces del Paraíso mahometano con su abundancia de comida y bebida y hermosas muchachas. Añade que hay entre los sarracenos ciertos herejes que interpretan esos goces "moral y espiritualmente", diciendo que Mahoma habló "metafóricamente" de estas cosas. Estos herejes son "filósofos naturales" que han llegado a su herejía *audiendo logicam et naturas*, y ahora por lo tanto está prohibido que nadie lea públicamente *naturalia et logicalia.*[158] Esto parece sugerir que Lulio sabía de una secta sarracena versada *in logica et in naturalibus*, cuyos miembros eran también teólogos místicos avezados en sacar analogías morales y espirituales de las cosas materiales. Lo cual podría acercarnos bastante a los métodos del Arte, tal como hemos intentado entenderlos.

Otra línea que puede seguirse hacia las fuentes árabes —puesto que nos percatamos ahora de que la medicina podía hacerse mediante el Arte, y también de la gran importancia de las metáforas a partir de las plantas y la medicina en el ejemplarismo de Lulio— serían los orígenes de la medicina luliana. Cita a Avicena a propósito de la "graduación elemental" en el *Liber principiorum medicinae.*[159] ¿Era frecuente en el mundo árabe el uso de teorías detalladas y precisas de medicina astrológica y de su "graduación" de los elementos como metáforas de cuestiones morales y espirituales?

[158] *Liber de gentili et de tribus sapientibus*, en la ed. de Maguncia, volumen II, p. 89.

[159] *Lib. princ. med.*, p. 22 (en la ed. de Maguncia, vol. I). Podríamos quizá encontrar paralelos, en las obras médicas de Lulio, con el catalán contemporáneo Arnaldo de Villanova, que, según Thorndike (*op. cit.*, vol. II, p. 847) afirma en una de sus obras médicas que "los proverbios de Salomón muestran que lo que los hombres sabios han revelado en el mundo de la naturaleza puede adaptarse mediante la conveniente metáfora a la instrucción moral".

En espera de respuestas de expertos en estas cuestiones, una hipótesis verosímil parecería ser que Lulio no inventó ni la astrología elemental,[160] ni su utilización con la lógica, ni sus aplicaciones "metafóricas" de procesos elementales, ni tal vez el uso de notaciones y figuras "algebraicas" y "geométricas". Tal vez aprendió esos métodos de los propios "sarracenos discretos", y aplicaba una buena técnica misionaria al intentar convertirlos con argumentos que ellos podrían entender.

Lulio y la tradición agustiniana

Influido o no por los árabes en sus métodos, los artículos de fe de Lulio eran los de la ortodoxia cristiana. Se ha hecho mucho trabajo admirable sobre Lulio en relación con la tradición cristiana de la teología agustiniana,[161] y no tocaría yo este tema si no fuera porque —como en el caso de la influencia árabe— las investigaciones iniciadas en este artículo pueden alterar ligeramente el enfoque de la investigación.

La tentativa de resumir en unos pocos breves párrafos un tema vasto y complicado tiene que resultar únicamente en las más superficiales y generalizadas afirmaciones. Pero puede decirse que se acepta generalmente que en la

[160] Thorndike cita de Al-Farabi un alegato en favor de una ciencia general de la naturaleza que debería ser una "ciencia de acción y pasión" (*op. cit.*, vol. II, p. 81). La teoría de Lulio subraya que dos elementos son activos y dos pasivos, de modo que acaso la clase de ciencia en que piensa Al-Farabi podría ser algo como la astrología elemental de Lulio.

[161] Véase un tratamiento a fondo de Lulio y la tradición agustiniana en el artículo de E. Longpré sobre Lulio en el *Dictionnaire de Théologie catholique*; y en el artículo de E. Platzeck citado *supra*, p. 105, nota 144.

filosofía cristiana Lulio era fiel a la tradición agustiniana, en particular tal como la desarrolló San Anselmo. El más notable representante de esta tradición en el siglo XIII fue el gran teólogo y místico franciscano San Buenaventura. Esta tradición perpetuó lo que me atrevo a llamar la geometría ejemplarista agustiniana de la Trinidad, cuya fuente principal está en el *De Trinitate* de San Agustín (utilizada también, por supuesto, por la gran escolástica dominica del siglo XIII, aunque de manera diferente), donde Agustín aborda al hombre como imagen de la Trinidad, encontrando particularmente esa imagen en los tres poderes del alma que son *intellectus, memoria, voluntas.*

Esta división tripartita del alma como imagen de la Trinidad es una de las más fuertemente defendidas y más constantemente recurrentes entre las convicciones de Lulio. En realidad, el Arte se planeó como imagen de ella. Pues el Arte en su pleno desarrollo debía tener tres lados; un lado en el que funcionaba a través del *intellectus*, y éste es el único lado examinado en el presente artículo; un lado mediante el cual entrenaba a la *voluntas*, y con éste se relacionan las obras místicas; y un lado mediante el cual entrenaba la *memoria* y se convertía en una especie de sistema mnemotécnico.[162]

En esta tradición agustiniana, el acercamiento a Dios no sólo a través del libro de la Escritura sino también a través del Libro de la Naturaleza —a través de Dios tal como se revela en su creación en sus múltiples y multiformes creaturas— estaba muy desarrollado. Esto es particularmente cierto para San Buenaventura, de donde la expresión que habla del famoso "ejemplarismo bonaventuriano".

[162] Carreras y Artau, *op. cit.*, I, p. 534.

En su *Itinerarium mentis ad Deum*,[163] San Buenaventura sigue la subida del alma hacia Dios a través de los "vestigios" de lo divino en la creación. Al buscar a Dios en las cosas visibles nos vemos conducidos hasta su "potentia, sapientia et bonitas", y la obra nos lleva a través de los grados de la ascensión hasta el capítulo *De speculatione beatissimae Trinitatis in ejus nomine quod est bonum*.

Este santo estaba tan imbuido de la presencia divina en toda la creación y detrás de todos los pensamientos y obras del hombre, que quería que todas las ciencias quedasen bajo la dirección directa de la teología. En su *De reductione artium ad theologiam*[164] define las seis luces de esta vida como la luz de la Sagrada Escritura, del conocimiento sensorial, de las artes mecánicas, de la filosofía racional, natural y moral. Éstas deben reunirse bajo la iluminación de la gloria.

En su libro sobre San Buenaventura, Étienne Gilson ha señalado que fue dentro de este mundo unificado del pensamiento agustiniano donde Roger Bacon propuso un sistema universal del conocimiento humano y donde Ramón Llull concibió el proyecto de un Arte universalmente válido:

> Au moment où saint Bonaventure affirme l'unité parfaite de la Sapience chrétienne, Roger Bacon pose les fondements et définit la méthode d'un système unique du savoir humain; bientôt Raymond Lulle, dont la pensée franciscaine est profondément impregnée de celle de saint Bonaventure, va concevoir le projet d'une *Combinatoire* dont l'idée n'a de sens que dans un système des connaissances et du monde aussi com-

[163] San Buenaventura, *Opera omnia*, Quaracchi, 1882-1902, vol. V, pp. 295-313.

[164] Ed. cit., vol. V, pp. 319-325.

plètement unifié que celui des augustiniens du XIIIe siècle.[165]

Esto fue escrito antes de que se tuviera conciencia del papel fundamental desempeñado en el Arte luliano por la teoría elemental y por su utilización como *exemplum* básico. Y es aquí donde yo sugeriría una nueva dirección de la investigación del trasfondo cristiano de Lulio, concretamente que debería averiguarse si hay algo que corresponda a la teoría elemental de Lulio en los escritos de San Buenaventura.

San Buenaventura se interesa profundamente en los elementos en su dependencia del cielo, y considera esa dependencia como obra de la divina sabiduría en la naturaleza:

> Conditor mundi corpora coelestia incorruptibilia posuit ad regulandum et regendum corruptibilia.[166]

Examina las cualidades primarias o "propias" de los elementos y la relación de éstas con las influencias celestes:

> Ratio... quare superiora in haec inferiora agunt et imprimunt et rerum qualitates intendunt, est, quia sunt corpora nobiliora et praecellentia in virtute, sicut praecellunt in situ; et ideo, cum ordo universitatis sit, ut potentiora et superiora influant in inferiora et minus potentia, ordini universitatis competit, ut luminaria coelestia influant in elementa et corpora elementaria... cum elementa et ex elementis commixta sint secundum primas qualitates alteratia et alterabilia, recte disposuit

[165] E. Gilson, *La philosophie de Saint Bonaventure*, París, 1924, páginas 116-117.

[166] *Comment. in libros Sententiarum, Opera*, ed. cit., vol. II, p. 360.

divina Sapientia corpora coelestia, utpote luminaria, quae inferiora alterarent sua influentia secundum qualitates primas.[167]

Que lo que quiere significarse aquí con "cualidades primarias" es lo que Lulio llama "cualidades propias", es cosa que queda clara en la nota a este pasaje de la edición Quaracchi, que afirma que varios manuscritos llevan "qualitates proprias" en lugar de "qualitates primas".[168] Este pasaje corresponde así a la teoría luliana en su insistencia de que es la "cualidad propia" de un elemento la que constituye una cualidad operativa. Y además, puesto que es la "cualidad propia" la que se afirma aquí como el vehículo de la influencia de los cuerpos celestes "más nobles" y "más elevados" e "incorruptibles", casi puede decirse que tenemos aquí en germen una indicación, o una justificación, del uso que hace Lulio del proceso de la "devictio" —en el que la victoria llega por medio de las cualidades propias— como *exemplum* moral.[169]

Estos pasajes se encuentran en el Comentario sobre las Sentencias de Pedro Lombardo, que contiene gran cantidad de material sobre el cielo y los elementos. En el *Breviloquium*, San Buenaventura resume su teoría astrológico-física, de manera muy decidida,[170] y explica

[167] *Ibid., loc. cit.*

[168] (Nota 5) Plures codd. *qualitates habent proprias* pro *qualitates habent primas*, scil. caliditatem, frigiditatem, humiditatem, et siccitatem. *Ibid., loc. cit.*

[169] No hay nada sobre la "devictio" en este pasaje en San Buenaventura.

[170] *Breviloquium*, parte II, caps. II y IV (ed. cit., volumen V, páginas 220 ss.). El cap. III se abre así: "De natura corporea quantum ad esse haec tenenda sunt, quod corporalis mundi machina tota consistit in natura caelesti et elementari... cum natura corporalis ad perfectionem

que la razón de que Dios no diga nada abiertamente en las Escrituras sobre las mociones y virtudes de los cuerpos superiores o sobre las mezclas de los elementos es que, en las Escrituras, Dios está preocupado de revelar su obra de redención, pero no su trabajo de creación, que puede leerse en el libro de la naturaleza o de las "creaturas".[171] Esto parecería sugerir que la verdadera lectura del "Libro de las Creaturas" sería encontrar en él los funcionamientos de los *corpora inferiora* o elementos, en su dependencia de los *corpora coelestia*, tal como están ordenados por la sabiduría del *Conditor Mundi*.

Otras obras muy importantes de San Buenaventura desde el punto de vista de su investigación son su Comentario sobre el Libro de la Sabiduría[172] y su *In hexaëmeron*.[173] Gilson ha reunido, de éstas y otras obras, los puntos de vista de San Buenaventura sobre Salomón como maestro de todas las ciencias, que sabía la verdad de la ética y el derecho,

sui et expressionem sapientiae multiformis primi principii requirat multiformitatem formarum, sicut apparet in mineralibus, plantis et animalibus; necesse fuit ponere aliqua corpora simplicia, quae multiformiter possent misceri ad introductionem formarum multiformium; et talis est natura subiecta contrarietati et haec est elementaris. Necesse etiam fuit, fieri naturam, per quam haberent haec contraria in mixto conciliari; et talis est natura elongata a contrarietate, cuiusmodi est natura lucis et corporis supercaelestis.

"Et quoniam mixtio fieri non potest nisi per contraria agentia et patientia, ideo necesse fuit, duplicem contrarietatem fieri in elementis, scilicet quantum ad qualitates activas, quae sunt calidum et frigidum, et quantum ad passivas, quae sunt humidum et siccum. Et quia quodlibet elementum agit et patitur, ideo habet duas qualitates, unam activam et alteram passivam, ita tamen, quod unam principalem et propriam: ac per hoc necesse est, tantum quatuor esse elementa secundum quatuor qualitates praedictas, quadrupliciter combinatas."

[171] *Breviloquium*, parte II, cap. V (ed. cit., V, pp. 222 ss.).

[172] *Opera*, ed. cit., vol. VI, pp. 107-233.

[173] *Ibid.*, vol. V, pp. 327-454.

de la metafísica, de la matemática y de la física, "puisqu'il connut les propriétés des éléments".[174]

La sabiduría de Lulio fue asociada popularmente con la sabiduría de Salomón:

> Tres sabios hubo en el mundo
> Adán, Salomón y Raymundo.[175]

Eso dice una vieja sentencia española. Los franciscanos que adoptaron con tanto entusiasmo el Arte luliano tal vez veían en él la sabiduría de Salomón sobre los elementos, y la realización del sueño de San Buenaventura de la regulación de todas las ciencias bajo la teología de la Trinidad a través de un Arte que sabía cómo trabajar el *exemplum* fundamental a partir del Libro de las Creaturas.

San Buenaventura sostenía que las ciencias principales eran la medicina, el derecho, la astrología y la teología, y que necesitaban una reforma. Los doctores tenían que razonar sobre las propiedades de los cuerpos, algunas de las cuales eran naturales, otras accidentales: las propiedades naturales eran pocas en número y estables, pero las otras eran innumerables y cambiantes. Los juristas daban juicios erróneos porque no se basaban en la verdad y la ley, que son términos absolutos y estables, sino en el amor de la ganancia en el mundo transitorio. Los astrólogos se engañaban también constantemente, porque sus juicios eran intermediarios entre la permanencia de los movimientos en los cuerpos celestes, que constituiría un excelente objeto para la ciencia, y la mutabilidad de los acontecimientos en el mundo sublunar. Tampoco los teólogos es-

[174] Gilson, *op. cit.*, p. 97.
[175] Cit. en Peers, *Ramon Lull*, p. 402.

taban libres de error, pues aunque su objeto era lo divino y lo eterno, tenían que tomar en cuenta lo temporal al prescribir para el hombre. En resumen, todas las ciencias son vanas e inestables a menos que se las tome en su relación con Dios y se las mire a la luz de la iluminación divina.[176]

La medicina, el derecho, la astrología y la teología eran las ciencias que Lulio consideraba también como las más importantes, y ofreció métodos nuevos y más precisos de hacer medicina, derecho y astrología. Y esos métodos se basaban en los principios divinos de *bonitas, magnitudo, eternitas, potestas, sapientia, voluntas, virtus, veritas, gloria*, o se relacionaban con ellos de manera fundamental, en un Arte cuya "primera intención" era hacia Dios, y que tenía así la "estabilidad" que faltaba en la lógica ordinaria. Y este Arte le había sido revelado a Lulio, el "Doctor Illuminatus", por iluminación divina. Podríamos sugerir que los franciscanos tenían alguna razón de suponer que el Arte de Ramón Llull era conforme a los ideales de San Buenaventura.

Todo esto debe considerarse como una hipótesis para ser confirmada o invalidada más tarde, más que como una conclusión final en cualquier sentido. Pero el material con el cual podría probarse o desautorizarse existe, en la vasta masa de las obras de San Buenaventura y de Ramón Llull.

Gilson había dicho de la lógica de San Buenaventura que parece a primera vista lógica aristótelica. "Et cependant il est impossible de pratiquer longtemps les oeuvres de ce philosophe sans apercevoir que la logique aristotélicienne est plutôt pour lui un procédé d'exposition qu'une

[176] Cit. de Gilson, *op. cit.*, pp. 368-369. Gilson da una versión libre del material que se encuentra en el *In hexaëmeron* (*Opera*, ed. cit., vol. V, p. 357) y en *Sermo II de reb. theolog.* (*Opera*, ed. cit., vol. V, p. 540).

méthode d'invention."[177] Señala que la lógica aristotélica no es el instrumento adecuado con el cual explorar "les dessous d'un monde symbolique comme celui de la tradition augustinienne", y que por lo tanto, aunque el silogismo no queda excluido de tal tradición, su verdadera lógica consiste en "le raisonnement par analogie de proportion".[178]

Podríamos sugerir que la lógica luliana tiene tal vez algo de la cualidad que Gilson analiza aquí. Aunque en la superficie parece ser lógica aristotélica, podría ser en realidad otra cosa, un método de exposición más que una investigación, o un diagrama de las proporciones que tienen analogía con otras proporciones, como por ejemplo la analogía entre el "Cuadrado de los Elementos" y el "Cuadrado de Oposición".

Conclusión

Este artículo no ha concluido nada, pues no es un fin sino un comienzo. El Arte luliano aparece en el misterio como alguna enorme montaña nunca escalada. Podríamos llamar al presente esfuerzo una expedición de reconocimiento en busca de nuevas rutas para alguna futura tentativa de escalar la cúspide. Apenas hemos iniciado la tentativa de barrer la entrada de algunos olvidados senderos de subida y bajada, y sería fútil especular sobre la naturaleza de la montaña en su conjunto hasta que éstos se hayan recorrido más adelante. Llevan a una región de la que queda mucho por explorar, la masa de las obras inéditas de Ramón Llull, y la masa de sus obras publicadas que está igual-

[177] *Op. cit.*, p. 219.
[178] *Ibid.*, p. 221.

mente inexplorada desde los puntos de vista sugeridos aquí. La tarea de recorrer todo este material es de una extrema dificultad, laboriosidad y complejidad; exige un conocimiento experto en muchos campos, y publico la presente tentativa de levantar el mapa de algunas de las rutas con la esperanza de suscitar la cooperación. Mi meta ha sido reabrir el problema de Raimundo Lulio y su Arte sugiriendo algunas maneras remozadas de abordar el problema. Probar que estas sugestiones son acertadas o equivocadas supondrá resolver, cribar y sacar a luz el material luliano, y esto promete ser un proceso instructivo e iluminante.

El lulismo no es ningún asunto lateral y sin importancia en la civilización occidental. Su influencia a lo largo de cinco siglos fue incalculablemente grande.[179] Lulio estuvo mucho en Italia, los manuscritos de su obra se divulgaron muy pronto allí y Dante pudo haberlos conocido. Si la geometría luliana influyó en la teoría arquitectónica italiana es, me parece, una pregunta que no se ha planteado nunca. El Renacimiento se apoderó del lulismo con gran entusiasmo; de hecho, tal vez no es exagerado decir que el lulismo es una de las fuerzas principales en el Renacimiento. Pico della Mirandola reconoció que su sistema debía mucho al *Ars combinatoria* de Raymundus.[180] Nicolás de Cusa coleccionó y copió personalmente manuscritos lulianos. Giordano Bruno y Agrippa de Nettesheim eran ambos lulistas. También lo era John Dee, una de las figuras más influyentes en el pensamiento de la Inglaterra isabelina. Las teorías médicas lulianas fueron conocidas por Paracelso. En París, uno de los primeros hogares del

[179] Una valiosa reseña a fondo de la influencia del lulismo se encontrará en Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española*, vol. II.

[180] En su *Apologia* (*Opera omnia*, ed. Basilea, 1572, p. 180).

lulismo en el siglo xiv, fue revivido intensamente en el siglo xvi cuando, a través de la influencia de Lefèvre d'Etaples, se estableció una cátedra de lulismo en la Sorbona.[181] El lulismo continuó siendo entusiastamente cultivado en París a lo largo del siglo xvii, y el sistema fue con seguridad conocido por Descartes, que reconoció que estaba presente en su espíritu cuando concibió su nuevo método para constituir una ciencia universal. Hubo una reviviscencia en gran escala del lulismo en la Alemania del siglo xviii, cuyo producto final fue el sistema de Leibniz. Y todo esto mientras la tradición alquímica "seudoluliana" proseguía su misterioso curso.

Durante los siglos de la influencia viva del lulismo, los lulistas sabían mucho más de lo que hemos sabido nosotros sobre las maneras de operar con el Arte luliano, pues utilizaban los manuscritos. Es hora sin duda de que los utilicemos nosotros también y tratemos de conocer mejor la verdadera naturaleza de este gran monumento que dominó durante tanto tiempo el escenario europeo: el Arte de Ramón Llull.

Apéndice I

Doy aquí una "corta lista" de las que me parecen más significativas entre las obras de Lulio para el estudio ulterior sobre la línea de enfoque indicada en este artículo.

[181] El titular de la cátedra era Bernardus de Lavinheta, cuya enseñanza probablemente contribuyó mucho a fomentar una fuerte reviviscencia del lulismo en la Francia del siglo xvi, que se extendió a Inglaterra. Fue un prolífico escritor sobre el lulismo. Su *Practica compendiosa artis Raymundi Lull*, 1523, trata del lulismo en relación con la filosofía natural, las matemáticas, la música, la astrología, las artes mecánicas (incluyendo la navegación sobre la que Lulio era considerado como una autoridad), la medicina, la metafísica, la filosofía moral y la teología.

C. Ottaviano, en la introducción a su edición de *L'Ars compendiosa de R. Lulle*, París, 1930, da una lista de 231 obras de Lulio. Con cada obra imprime referencias de sus manuscritos, ediciones impresas (con fechas) si existen, y su número en las bibliografías previas de Littré (*Histoire littéraire de la France*, vol. 29) y Longpré (artículo "Lull" en el *Dictionnaire de théologie catholique*). La información de Ottaviano sobre los manuscritos no es completa, no siempre es exacta, pero su bibliografía me ha parecido una guía útil para esos materiales. Después de cada obra de Lulio mencionada en estos apéndices, doy entre paréntesis su número en la bibliografía de Ottaviano.

Fundamental para las ediciones impresas es E. Rogent y E. Durán, *Bibliografía de les impressions lullianes*, Barcelona, 1927. Otras importantes bibliografías de las obras de Lulio son las siguientes: P. Glorieux, *Répertoire des maîtres en théologie de Paris au XIII^e siècle*, París, 1933, II, 146 ss. (hay aquí algunas referencias de manuscritos que no da Ottaviano); J. Avinyó, *Les obres autèntiques del beat Ramon Llull*, Barcelona, 1935.

M. Batllori ha ofrecido una útil bibliografía breve de las ediciones modernas y de libros y artículos sobre Lulio: *Introducción bibliográfica a los estudios lulianos*, Escuela Lulística de Mallorca, 1945.

1. *Tractatus novus de astronomia* (Ott. 65). Inédito. Esta obra necesita estudiarse mucho más a fondo de lo que fue posible en el presente artículo, y reestudiarse en relación con las obras siguientes.
2. *Liber de regionibus sanitatis et infirmitatis* (Ott. 93). Publicado únicamente en *Opera medica*, Mallorca, 1752 (Rogent-Durán, núm. 363), un volumen tan raro —no

hay ejemplar en el British Museum, ni en la Bibliothèque Nationale, ni en la Biblioteca del Vaticano— que es más fácil consultar, fuera de esa edición, en manuscritos las obras inéditas que contiene. Hay un manuscrito de ésta en la Bodleian (Digby 85) que no menciona Ottaviano y que fue utilizado por Thorndike, *History of Magic*, II, p. 871.

Esta obra se relaciona muy estrechamente con el *Tractatus de astronomia* y utiliza una forma ampliada de la notación ABCD (ABCDEFGH).

Un buen ejemplo de la figura giratoria, basada en el calendario, que se necesita para esta obra, se encuentra en B. de Lavinheta, *Practica compendiosa artis Raymundi Lull*, 1523, p. cl. Bruno da también esta figura en su *Medicina Lulliana* (*Op. lat.*, III, p. 577).

3. *Ars compendiosa medicinae* (Ott. 35). Publicada únicamente en las *Opera medica* de 1752. Da una importante exposición de la teoría "circulariter, quadrangulariter et triangulariter" de los elementos.
4. *Liber de levitate et ponderositate elementorum* (Ott. 56). Escrito "a petición de los doctores de Nápoles". Publicada únicamente en las *Opera medica* de 1752. Fundamental para el sistema luliano de la "*graduación*" elemental, cuya comprensión es necesaria para manejar las "Figuras Elementales" del Arte.
5. *Liber de lumine* (Ott. 92). Publicado únicamente en las *Opera medica* de 1752. Contiene material astrológico sobre los elementos, se relaciona con las obras médicas y es fundamental para el enfoque sobre el que el "Doctor Illuminatus" basaba su Arte.
6. *Liber principiorum medicinae* (Ott. 11). Publicado en el vol. I de la edición de Maguncia; *supra*, p. 52 y lámina 2.

El estudio de esta obra esencial debe ir precedido del estudio de los números 1 a 5 *supra*. Salzinger dice en su nota (al final del *Lib. princ. med.* en la edición de Maguncia, vol. I) que la obra no es inteligible sin el *Tractatus de astronomia*, el *Liber de regionibus sanitatis et infirmitatis* y el *Ars compendiosa medicinae*.

Es extremadamente importante para su exposición de la aplicación "metafórica" de los principios del tipo de los de la medicina astrológica que expone, a la ética, la filosofía y la teología (véase *supra*, páginas 53, 99). Se relaciona con el *Liber principiorum theologiae*, el *Liber principiorum philosophiae* y el *Liber principiorum juris*, que están impresos junto con él en el volumen I de la edición de Maguncia. (Salzinger fue el último compilador de las obras de Lulio que sabía cómo agruparlas de acuerdo con su coherencia interna, pero encontró evidentemente muchas dificultades en sus planes de publicación.)

7. *Tractatus de nova geometria* (Ott. 75). Recientemente publicado a partir de un manuscrito de Palma, con una introducción de J. M. Millás Vallicrosa, *El Libro de la "Nova geometria" de Ramon Lull*, Barcelona, 1953 (véase *supra*, pp. 91-93).

La "nueva geometría" se relaciona con el *Tractatus de astronomia* y con las obras médicas de Lulio.

Incluye breves aplicaciones de sus principios a las "figuras" de campamentos, torres, iglesias, palacios y habitaciones. El parágrafo sobre las iglesias va ilustrado con dibujos de iglesias en los manuscritos que he visto (Ambrosiana, N. 260, Sup., f. 25^r y Vaticano, Ottoboniano, 1278, f. 115^r).

8. *Liber de quadratura et triangulatura circuli* (Ott. 71).

La primera parte de esta obra fue publicada por J. E. Hofmann, *Die Quellen der Cusanischen Mathematik I: Ramon Lulls Kreisquadratur*, en *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*, Heidelberg, 1942.

Es esencial estudiar también la segunda parte inédita que se introduce con las palabras "investigabimus principia theologiae, philosophiae, iuris et medicinae et aliquarum scientiarum, quarum principia iam sunt inventa ab ipsis" (citado por Hofmann, pp. 22-23). Esto nos muestra que la geometría y la cuadratura del círculo se relacionan con el Arte por medio del cual Lulio investigaba esas ciencias.

Esta obra estuvo en posesión de Nicolás de Cusa (*véase* M. Honecker, *Lullus-Handschriften aus dem Besitz des Kardinals Nikolaus von Cues*, pp. 252-309, en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, VI; M. Honecker, G. Schreiber, H. Finke (comps.), Münster, 1937). Nicolás de Cusa poseía muchas otras obras de Lulio y pudo indudablemente colocar su "cuadratura del círculo" en el contexto de su enfoque global y de su Arte.

9. *Liber de affatu, hoc est de sexto sensu* (Ott. 52). Inédito (esta obra no está publicada en el vol. V de la edición de Maguncia, como se afirma habitualmente, sino que sólo se hace referencia a ella en la p. 325). Relacionada con el sentido de la vista, esta obra muestra la geometría luliana en relación con la óptica y la perspectiva.
10. *De naturali modo intelligendi* (Ott. 139). Inédito. Esta obra examina los modos "geométrico" y "aritmético" de comprender, y —junto con las obras sobre geometría— es fundamental para el Arte.

Después de recorrer estas obras (es esencial empezar con el *Tractatus de astronomia*), el estudioso estará cimentado en la geometría de la astrología elemental y estará preparado para volverse hacia las Artes, particularmente hacia la exposición de las "Figuras Elementales" del *Ars demonstrativa*, vols. III y IV de la edición de Maguncia.

Pero es necesario hacer una severa advertencia sobre la utilización de los textos tal como los imprime la edición de Maguncia. Éstos deben compararse siempre con los manuscritos para asegurarse de que no hayan quedado omitidas porciones vitales de la argumentación. Por ejemplo, el *Liber de demonstratione per aequiparantiam* (Ott. 105), que era una de las más famosas "demostraciones" lulianas de la Trinidad, no contiene en el texto impreso en el vol. IV de la edición de Maguncia ninguna mención de los elementos o de la teoría elemental. He visto sin embargo un manuscrito de esta obra (Vat. Ottob. lat. 1405, fol. 98 *ss*.) que contiene (en el fol. 100 *verso*) la primera Figura Elemental (lámina 3*c*) en colores.

Apéndice II

Habiendo examinado recientemente un número bastante grande de códices que contienen manuscritos de Lulio en Roma, Milán y París, he sacado la impresión de que el orden y la disposición de las obras en las colecciones manuscritas reunidas por gente que entendía el manejo interno del lulismo podría ser cosa digna de estudiarse. Como ejemplo, doy aquí el contexto en que aparece el *Tractatus de astronomia* en algunas colecciones manuscritas en las que lo he visto.

Vaticano, Ottoboniano lat. 1278 (español, siglo XV)

Este códice presenta una riqueza de contenido que parece haber escapado a los bibliógrafos. Ottaviano (número 178) se refiere a ella como conteniendo una copia del *De ente absoluto*, pero incluye, además de esa obra, otros quince tratados entre los que se cuentan buenas copias inadvertidas hasta ahora del *Tractatus de astronomia*, el *De nova geometria* y el *De quadratura et triangulatura circuli*.

El estudioso de este imponente volumen debía empezar por el *Tractatus de astronomia* y terminar con el *De levitate et ponderositate elementorum*, el *Nova geometria* y el *De quadratura et triangulatura circuli*. Dentro de ese marco habría estudiado una defensa de la "realidad" del Arte (número 4) y cierto número de obras teológicas, incluyendo una de las más importantes demostraciones de la Trinidad (número 6).

(1) f. 1r. Tractatus de astronomia. Copia completa. Sin figuras.
(2) f. 44r. Liber de aequalitate potentiarum animae in beatitudine (Ott. 102).
(3) f. 45v. Liber de investigatione vestigiorum productionis divinarum personarum (Ott. 102).
(4) f. 48r. Liber de experientia realitatis ipsius Artis Generalis (Ott. 121).
(5) f. 59v. Excusatio Raymundi (Avinyó, 131).
(6) f. 67r. Liber de demonstratione per aequiparantiam (Ott. 105).
(7) f. 70r. Liber de ente absoluto (Ott. 178).
(8) f. 71v. Liber de convenientia fidei et intellectus (Ott. 125).

(9) f. 74v. Liber de venatione Trinitatis per substantiam et accidentem (Ott. 177).
(10) f. 77v. Liber de praedestinatione et praescientia (Ott. 137).
(11) y (12) f. 80v a 92v. Dos breves obras que no he podido identificar.
(13) f. 95v. Liber de levitate et ponderositate elementorum (*véase* apéndice I).
(14) f. 103v. Liber de affatu vel de sexto sensu (*véase* apéndice I).
(15) f. 107r. Nova et compendiosa geometria (*véase* apéndice I).
(16) f. 126r. Liber de quadratura et triangulatura circuli (*véase* apéndice I).

Roma, Collegio di San Isidro, 1/108 (italiano, 1603)

1. f. 1. Tractatus de astronomia. Copia completa con figura giratoria.
2. f. 45. Ars confessio (Ott. 169).
3. f. 48. Ars juris (Ott. 222).
4. f. 83. Liber principiorum medicinae (*véase* apéndice I).
5. f. 110. Ars compendiosa medicinae (*véase* apéndice I).
6. f. 123. Liber de levitate et ponderositate elementorum (*véase* apéndice I).

Este volumen predominantemente médico, que contiene tres de las obras médicas de Lulio, se abre con el *Tractatus de astronomia*, dando así inmediatamente el contexto correcto de la medicina luliana. La inclusión del *Ars juris* tampoco es fortuita, ya que, como sabemos, en la teoría de Lulio

las artes del derecho y de la medicina están estrechamente relacionadas (*supra*, pp. 45-50).

Al final del volumen hay un excelente conjunto de diagramas coloreados, entre ellos uno en colores del "Árbol" del *Liber principiorum medicinae*. (Sobre la importancia del color en los diagramas lulianos, *supra*, pp. 57-58.)

Milán, Ambrosiana, N. 184 Sup. (español, 1567)

1. f. 1. Tractatus de astronomia. Copia incompleta. Sin figuras.
2. f. 37^{v}. De figura elementali (Ott. 27).
3. f. 37. Liber chaos (Ott. 18).

El número dos es una versión abreviada del *Liber exponens figuram elementalem Artis Demonstrativae* impreso en el vol. IV de la edición de Maguncia. El manuscrito da una de las figuras elementales (la que se ve en la lámina 3*c*).

El número tres, el *Liber chaos*, está impreso en el vol. III de la edición de Maguncia, en estrecha asociación con el *Ars demonstrativa*, y funciona en relación con éste.

El *Liber chaos* es probablemente una obra clave para la relación de la lógica de Lulio con su física (*supra*, p. 109), y es por ello iluminador encontrarlo en este manuscrito, conectado por medio de la "figura elemental" del *Ars demonstrativa* al *Tractatus de astronomia*.

París, Bibl. Nat., lat, 17827. Varia opuscula R. Lullii

"Ex bibliotheca fratrum minorum magni conuentus Parisiensis, 1717"

1. f. 2. Tractatus de astronomia. Copia completa. Sin figuras.
2. f. 69. Liber de lumine (*véase* apéndice I).
3. f. 90. Declaratio Raymundi edita per modum dialogi contra aliquorum philosophorum (Ott. 67).
4. f. 158. Liber de modo naturali intelligendi (*véase* apéndice I).
5. f. 179. Disputatio heremitae et Raymundi super aliquibus dubiis quaestionibus (Ott. 68).
6. f. 304. Liber de experientia realitatis artis generalis (Ott. 121).
7. f. 342. Liber de acquisitione terrae sanctae (Ott. 123).
8. f. 354. Petitio Raymundi in Concilio generali ad acquirendam Terram Sanctam (Ott. 160).
9. f. 357. Petitio Raymundi pro conversione infidelium (Ott. 54).
10. f. 361. Fons Paradisi divinalis (Ott. 48).
11. f. 370. Liber de demonstratione per aequiparantiam (Ott. 105).
12. f. 382. Liber de ascensu et descensu intellectus (Ott. 104, y *supra*, pp. 78-81).
13. f. 476. Liber de novis fallaciis (Ott. 120).
14. f. 545. Metaphysica nova (Ott. 135).

Este volumen, que estaba en la biblioteca de los franciscanos parisienses en el siglo XVIII, fue escrito probablemente en el siglo XVII.

Abrir una selección de obras de Lulio con el *Tractatus de astronomia* seguido inmediatamente por el *Liber de lumine* era una excelente manera de abordar el lulismo. El lector pasaba después a estudiar los puntos de vista de Lulio (muy ortodoxos) sobre los artículos condenados por el obispo Éttienne Tempier en 1277 (núm. 3). Entre otras obras hay una sobre la demostración de la Trinidad (núm. 11), otra sobre el Arte en relación con las Sentencias de Pedro Lombardo (núm. 5), y otra sobre la "realidad" del Arte (núm. 6). La selección prosigue con una serie sobre las cruzadas, las misiones y los planes de Lulio para los colegios (núms. 7, 8, 9) y, hacia el final, el elemento místico se hace fuerte (núms. 10 y 12). La obra final sobre metafísica (núm. 14) se relaciona estrechamente con el *Liber de ascensu et descensu intellectus* (núm. 12), pues estudia los nueve "temas" del Arte (Deus, Angelus, Coelum, etcétera) en su orden.

En interesante observar que de los catorce números de este volumen en los que se estudiaba todavía a Lulio en el París del siglo XVIII en una gran biblioteca parisiense, sólo siete han sido impresos hasta ahora (núms. 2, 3, 5, 9, 11, 12, 14). Y de estos siete, tres (núms. 2, 12, 14) están en ediciones muy inaccesibles.

Los franciscanos parisienses poseían en las mismas fechas un volumen que contenía solamente el *Tractatus de astronomia*, a saber: Bibl. Nat., lat. 17822, "Ex Bibliotheca fratrum minorum magni conventus Parisiensis, 1717". Es una copia incompleta con una figura no giratoria.

París, Bibl. Nat., lat. 15095, 15096, 15097, 15098, 15099.

Vita et opera R. Lulli

Estos cinco volúmenes encuadernados en piel, manuscritos del siglo xvii, estuvieron antes en la biblioteca del Abad de Saint-Victor. Dado que para captar plenamente el contexto en que aparece aquí el *Tractatus de astronomia* sería necesario dar la lista de los índices de todos los volúmenes, no intentaré hacerlo. El *Tractatus* viene en el volumen v (lat. 15098), a partir del f. 79, con el encabezado "De astronomia Liber Raymundi Lullii ad usum Caroli Sauvage Canonici St. Victoris Parisiensis", y es una copia completa sin figuras.

Va seguido (f. 223) de una obra titulada *Astronomiae principia* que no he visto en ningún otro sitio y que casi con seguridad no es de Lulio.

El primer volumen de esta colección (lat. 15095) se inicia con el *De modo naturali intelligendi* seguido por el *De experientia realitatis artis generalis* y el *Ars compendiosa medicinae*.

París, Bibliothèque Mazarine, MS. 3501 (siglo xvii o xviii)

Este volumen, que el catálogo (A. Molinier, *Catalogue des MSS. de la Bibl. Maz.*, París, 1890, ii, p. 111) describe como "Copie et traduction de divers traités de Raymond Lulle", es interesante por su tendencia a presentar a Lulio en traducciones francesas y también porque mezcla obras genuinas con obras alquímicas "pseudolulianas".

1. "Pii heremitae phantasticus". Es decir, la *Disputatio Raymundi phantastici et clerici* (Ott. 158). Copia de la edición de París, 1499.
2. "Le clerc du pieux hermite Raymond, nouvellement traduit en françois". Traducción francesa del precedente.
3. De ascensu et descensu intellectus.
4. Liber de correlativis (Ott. 144).
5. "L'art de discourir de Raymond Lulle, sur toutes sortes de subjects proposez". Tal vez apócrifo.
6. Extractum ex libro, cui titulis est: *Sententia definitiva in favorem doctrinae Lullianae*, Palma, 1604, cum tractatu integro *De convenientia fidei et intellectus* (Ott. 125).
7. Liber de praedestinatione et praescientia (Ott. 137).
8. Liber de confessione. Obra apócrifa (Ott. 169).
9. Tractatus de lumine (el *Liber de lumine*).
10. Tractatus de intentione prima et secunda (Ott. 29, y *supra*, p. 104).
11. Parabolae de quinque sapientibus (Ott. 55, y *supra*, página 99).
12. Ars medicinae (el *Ars compendiosa medicinae*).
13. Liber de astronomia (el *Tractatus de astronomia*, copia completa, sin figuras).
14. Lectura super figuris artis demonstrativae (Ott. 23).
15. De secretis naturae sive de quinta essentia. Obra alquímica "pseudoluliana".
16. Lettre d'un philosophe à un abbé de ses amis touchant la pierre philosophale.

Los números 3, 9, 12, 13 de esta colección preparaban al estudioso de este volumen al estudio de las figuras del Ar-

te (14). Del estudio de las obras genuinas de Lulio pasaba a sus intereses alquímicos "pseudolulianos".

Apéndice III

Además de intentar seleccionar para su estudio en el orden correcto las obras lulianas que arrojan luz sobre el Arte, hay otro enfoque que no debe descuidarse, aunque debe usarse con precaución; nos referimos a las "revelaciones" de los lulistas sobre el Arte. Quiero sugerir sólo dos ejemplos de éstos (porque aquí también el material es vasto), a saber: los dos hombres a los que podríamos llamar respectivamente el primer y el último lulista.

El "Electorium Remundi" de Thomas Le Myésier en París, B. N. lat. 15450

Thomas Le Myésier, doctor en medicina y canónigo de Arrás, fue amigo personal y ardiente discípilo de Lulio (véase Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española*, II, pp. 20 *ss*.). Fue él quien mandó hacer el notable conjunto de miniaturas que ilustran la vida y la obra de Lulio que se encuentra en el manuscrito de Karlsruhe (Pergamenthandschrift 92) y que ha sido publicado por W. Brambach (*Des Raimundus Lullus Leben und Werke in Bildern des XIV Jahrhunderts*, Karlsruhe, 1893) y por Jordi Rubió ("El Breviculum i les miniatures de la vida d'en Ramón Lull de la Bilioteca de Karlsruhe", en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 1916, pp. 73-89). Estas miniaturas muestran comprensión del simbolismo y las metas de Lulio; tres de ellas se reproducen más adelante (láminas 6*a*, *b*, 7*b*).

El voluminoso y bellamente escrito códice de principios del siglo XIV, París, B. N., lat. 15450 fue compilado por Le Myésier. Poseía una vasta colección de obras de Lulio y se esforzó en presentar la doctrina del Maestro en tres compilaciones. Una era una breve introducción, el *Breviculum*, que está en el manuscrito de Karlsruhe, con las miniaturas como prefacio. Otra era de extensión media, el *Electorium medium*. La tercera era el *Electorium Remundi* completo que está en París, B. N., lat. 15450. Una de las miniaturas de Karlsruhe (lámina 11*b*) muestra a Le Myésier ofreciendo estas tres obras de diferentes tamaños a la Reina de Francia (parece inseguro si la Reina es Juana de Navarra, esposa de Felipe IV, o Juana de Évreux, esposa de Carlos IV).

Será imposible intentar aquí un análisis completo del complicado contenido de París, B. N., lat. 15450. Comprende una vida de Lulio, el más antiguo catálogo de sus obras y el *Electorium Remundi*, una exposición y comentario en el que están incluidas copias completas de muchas de las obras de Lulio. Después de la larga introducción, las dos primeras obras seleccionadas para copiarse son el *De modo naturali intelligendi* y el *De ascensu et descensu intellectus*.

Las páginas introductorias constituían la mejor guía posible de lo que era el lulismo en sus inicios. Empiezan con una larga descripción y explicación de un maravilloso diagrama (lámina 12). Éste muestra la esfera angélica en rica hoja de oro, y sobre ella giran las esferas del primum mobile, el empíreo, el cristalino, luego la efera de las estrellas fijas y las siete esferas de los planetas. En el centro de este universo está la Tierra, en la que hay un árbol, un animal y un hombre, rodeados por las esferas de los otros tres elementos. Las once esferas supercelestiales y celestiales, y

las cuatro esferas de los elementos están dibujadas con materia transparente, de modo que se trasluce el oro de la esfera angélica sobre la que están colocadas.

Este círculo del Universo está dividido en nueve segmentos, y en los segmentos van escritos los dos significados que tienen BCDEFGHIK, como "absoluta" y "relata", en el Arte. Algunos de los significados cambian en diferentes esferas, en cuidadoso acuerdo con las enseñanzas de Lulio. "Contrarietas" llega sólo a la existencia cuando los principios entran en las esferas elementales. "Sapientia" y "Voluntas" son "Instinctus" y "Appetitus" en el cielo (*supra*, p. 45). Nada podría mostrar más claramente que este diagrama que el Arte luliano tiene una base cosmológica. El texto que lo acompaña (f. 91) afirma que esta figura prepara a un hombre "ad intelligendum ardua et subtilitates... artis Remundi", que es como un "alphabetum primum" o un "instrumentum visible" a través del cual puede abordarse el Arte. ¿Por qué no aceptar la ayuda que ofrece Le Myésier y leer lo que tiene que decir en el claro y bello texto de París, B. N., lat. 15450?

Le Myésier escribió también una introducción al *Liber de gentili et tribus de sapientibus* de Lulio, que según creo no ha sido notado. Está en Vaticano, Vat. lat. 9344, f. 191v a 203v.

La "Revelatio Secretorum Artis Raymundi Lulli" de Ivo Salzinger

El renacimiento del lulismo en Maguncia en el siglo XVIII, centrado en la preparación de la gran edición de las obras de Lulio, fue probablemente la última llamarada de una manera de pensar que había ejercido una influencia tan

extendida durante cinco siglos. La "Revelatio" de Salzinger, en el primer volumen de la edición, es una "Electorium Remundi" de última hora. Como Le Myésier, Salzinger deja hablar al propio Maestro, citando largos extractos de sus obras en un marco de comentarios. Construye la revelación del secreto a partir del *Tractatus de astronomia*, el *Liber de lumine*, el *Liber chaos*, las obras geométricas, las obras médicas, el *Arbor scientiae*, el *De ascensu et descensu intellectus* y muchas otras obras. Había saqueado las bibliotecas de Europa en busca de manuscritos de Lulio, y el material de que disponía pudo haber sido tan extenso como el que poseyó Le Myésier en el siglo XIV.[182] Una comparación de su revelación con la de Le Myésier sería de lo más instructivo para comprender el curso que había tomado el lulismo desde sus inicios hasta su final.

Salzinger conocía las obras de Newton y Descartes, a los que menciona, pero aún así prefería los métodos del lulismo a los de los nuevos matemáticos. Su examen del lulismo en relación con el pensamiento contemporáneo vale la pena de considerarse. Estaba también muy versado en la historia del lulismo y ninguna de las sugerencias que deja caer es de desdeñarse.

Dos de los volúmenes de la edición de Maguncia llevan un grabado en su carátula (lámina 13*a*) que muestra al Papa entronizado en una vasta iglesia; la luz fluye de los símbolos geométricos sobre el techo y la pared (compárense éstos con los que se ven en el centro de la Figura Univer-

[182] Rubió, art. cit., p. 77, señala que hay una copia de París, B. N. lat. 15450 en Munich (Munich, Clm. 10561-65). Esta copia fue posiblemente llevada a Alemania en la época de la preparación de la edición de Maguncia.

salis del *Ars demonstrativa*, lámina 13*b*) hasta las vasijas sacramentales que están sobre la mesa; y una multitud se dedica intensamente a hacer el Arte luliano. Ésta fue probablemente la última expresión pictórica del viejo sueño del triunfo de la fe por medio del lulismo.

II. RAIMUNDO LULIO Y JUAN ESCOTO ERÍGENA

En un previo artículo de este *Journal*[1] llamé la atención sobre el hecho de que la teoría elemental desempeña un papel muy importante en el pensamiento y en el Arte de Raimundo Lulio. Según la antigua teoría física, los cuatro elementos Fuego, Aire, Agua, Tierra forman, gracias a la interrelación de sus cualidades de Calor, Humedad, Frialdad y Sequedad, el modelo esencial que subyace tras el mundo físico. Mostré que en su *Tractatus de astronomia*, Lulio elaboró un sistema de "astrología elemental", o sea una manera de calcular las influencias de las estrellas a través de sus influencias sobre los elementos, utilizando las letras ABCD para designar a los elementos y a las cualidades elementales.[2] En la misma obra, insistió también en que los "principios" divinos de Bonitas, Magnitudo, Eternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria, forman las verdaderas "cualidades propias" de los elementos. Esto asocia inmediatamente la teoría elemental con el Arte de Lulio, en cuyas "nueve" formas —es decir en las formas basadas en los nueve principios o Dignitates Dei— designa él la serie de Bonitas a Gloria con las nueve letras BCDEFG HIK (lámina 14*b*).

La importancia de la teoría elemental en el Arte de Lulio

[1] "The Art of Ramon Lull, an Approach to it though Lull's Theory of the Elements", pp. 9-77.

[2] Pp. 13 ss.

queda demostrada también por el hecho de que en una de las formas más tempranas del Arte hay dos figuras elementales,[3] formadas por combinaciones de los cuatro elementos. De estas figuras elementales (láminas 14*c*, *d*), Lulio afirma expresamente que son de vital importancia para el conjunto de su Arte. La forma del Arte en la que se presentan las figuras elementales es una forma de base dieciséis,[4] o sea basada en dieciséis Dignitates o principios divinos, a saber: Bonitas, Magnitudo, Eternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria, Perfectio, Justitia, Largitas, Misericordia, Humilitas, Dominium, Patitia, designadas con las letras BCDEFGHIKLMNOPQR (lámina 14*a*).

Mostré también en mi artículo, comparando las Artes con las enciclopedias que las explican, que Lulio aspiraba a que su Arte funcionara en todos los niveles de la escala del ser.[5] El Arte puede aplicarse a los "temas" de Dios, los Ángeles, los Cielos, el Hombre, el mundo animal, el mundo vegetal y los elementos (véase la cuarta fila del al-

[3] Pp. 29, 38, 39, 49 y láminas 3*b*, 3*c* y 14*c* y *d*. En la versión española de este artículo ("La teoría luliana de los elementos", *Estudios Lulianos*, III [3], 1959 y números siguientes), hice un estudio más detallado de la geometría de las figuras elementales, expandiendo la sugerencia hecha sobre esto en las pp. 91-92, *supra*.

[4] El *Ars compendiosa*, impresa en el vol. I de la edición de Maguncia de las obras de Lulio (Lulio. *Opera omnia*, Maguntia, 1721-1742). Las figuras para esa edición se reproducen en T. y J. Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española*, Madrid, 1939, vol. I, a continuación de la página 368. Una versión en catalán (*Art demostrativa*) se encuentra en R. Lull, *Obres*, ed. S. Galmés, vol. XVI, Palma, 1932. Un valioso estudio de los cambios de números de las *Dignitates* en las Artes de Lulio ha sido realizado por R. Pring-Mill, "El número primitivo de las dignidades en el Arte general", *Estudios Lulianos*, I (3), 1957, pp. 309-334; II (2), 1958, pp. 129-156.

[5] Véase *supra*, pp. 78 ss.

fabeto del *Ars brevis*, lámina 14*e*). Es de hecho un modo de "subir y bajar" por la escala del ser, concentrándonos en Bonitas y los otros principios divinos, tal como se manifiestan en cada nivel de la creación de Dios desde lo más alto a lo más bajo. Esta subida y bajada parece quedar facilitada por la identificación de las cualidades propias o verdaderas de los elementos con los principios divinos de Bonitas y demás.

Aunque mi artículo llamaba la atención sobre estos hechos relativos del Arte, o Artes, de Lulio, no resolvía el problema de la conexión que pudiera haber en el espíritu de Lulio entre sus conjuntos de principios divinos o Dignidades de Dios, que forman la base de su Arte, y los elementos. Di a este problema no resuelto la forma de la pregunta sobre qué conexión hay entre BCDEFGHIK y ABCD —o sea, qué conexión hay entre la serie Bonitas y los elementos.[6] Esta pregunta se aplica tanto si pensamos en una forma del Arte de base "nueve" como de base "dieciséis", como el *Ars demonstrativa*, que utiliza dieciséis principios o Dignidades e incluye las figuras elementales vitales, basadas en los cuatro elementos.

Otra dificultad no resuelta era la conexión de todo esto con la lógica de Lulio, pues el Arte pretende ser una clase de lógica, y éste es en efecto el aspecto en que se han concentrado sus modernos estudiosos. Las diez preguntas (agrupadas en nueve en el alfabeto del *Ars brevis* [lámina 14*e*] para hacerlas caber en la serie de nueve letras) se basan obviamente en las categorías aristotélicas. Estas preguntas deben hacerse acerca de los "temas" o "sujetos" de que trata el Arte. La lógica luliana sin embargo, según

[6] P. 47.

alega el propio Lulio, es diferente de la lógica ordinaria, pues está basada en la realidad y puede encontrar la verdad.[7] Al llamar la atención sobre la semejanza formal entre el "Cuadrado de Oposición" lógico y el cuadrado en que se disponen las concordancias y contrastes entre las cualidades elementales, sugería que Lulio pudo haber mirado su lógica como una "lógica natural", basada en la estructura elemental del mundo creado.[8] Esta sugerencia, sin embargo, era más de la naturaleza del planteamiento de una pregunta pertinente que de la solución de la dificultad.

En los años transcurridos desde que escribí aquel artículo me ha parecido cada vez más evidente que estos problemas esenciales no se resolverán concentrándose meramente en los misteriosos procedimientos del Arte. Para resolverlos tenemos que saber en qué mundo del pensamiento trabajaba la mente de Lulio cuando inventó el Arte, es decir, tenemos que encontrar una fuente.

Es claro que hay algún tipo de neoplatonismo detrás de esta manera de pensar; los principios divinos proceden de esa "A" de la serie alfabética de la que nada se dice. Puesto que Lulio estuvo más o menos familiarizado durante su vida tanto con los árabes como con los judíos, a quienes esperaba convertir al cristianismo gracias a su Arte, quedan abiertos tres canales de tradición neoplatónica como su posible fuente: el árabe, el judío y el cristiano. Hemos tenido el periodo arábigo, durante el cual grandes eruditos[9] buscaron sus ideas entre las filosofías árabes.

[7] Pp. 102-107.
[8] Pp. 107-110.
[9] En particular M. Asín Palacios, *Abenmasara y su escuela*, Madrid, 1914, y *El Islam Cristianizado*, Madrid, 1931.

Aparte del hecho seguro de su conocimiento de la lógica de Al-Ghazzāli, ningún resultado positivo surgió de esa investigación. Otros han buscado en la tradición judía, señalando en particular el *sephiroth* de la Cábala como paralelo de las Dignitates Dei lulianas.[10] Otra escuela de pensamiento sostiene que es en la tradición agustiniana y neoplatónica cristiana de Occidente donde Lulio, ardiente cristiano, habría buscado sus fuentes.[11] Se sabe que Anselmo y Ricardo de San Victor enumeran atributos divinos similares a aquellos escogidos por Lulio, y, sobre todo, que una lista muy parecida a la de "nueve" elementos de Lulio puede encontrarse en el mismo Agustín.[12] Probst insistió ardientemente en que la influencia del neoplatonismo cristiano del Seudo Dionisio es discernible en Lulio, y a este respecto Probst mencionó el nombre del traductor del Seudo Dionisio, Juan Escoto Erígena, cuya obra original, el *De divisione naturae*, podría haber ayudado, pensaba él, a trasmitir a Lulio el misticismo del Seudo Dionisio.[13] Al hacer esta sugerencia, Probst añadía que no había encontrado en Lulio ningún rastro del sistema metafísico propuesto por Escoto. Más recientemente, E. W.

[10] Este punto de vista ha sido expresado de nuevo recientemente por J. Millás Vallicrosa, "Algunas relaciones entre la doctrina luliana y la Cábala", *Sefarad*, XVIII (2), Madrid-Barcelona, 1958, pp. 241-253.

[11] La importancia de este abordamiento de las fuentes fue expresada muy bien por J.-H. Probst, *Caractère et origine des idées du Bienheureux Raimond Lulle*, Toulouse, 1912; E. Longpré siguió una línea similar en su artículo sobre Lulio en el *Dictionnaire de théologie catholique*; más recientemente, E. W. Platzeck ha subrayado fuertemente el carácter agustiniano y neoplatónico cristiano del pensamiento de Lulio en sus importantes artículos "La combinatoria luliana", *Revista de Filosofía*, XII, 1954, páginas 584-585, y "La figura 'A' del *Ars luliano y la esfera inteligible de Plotino*", *Miscellanea luliana*, Schola Lullistica, Mallorca, 1953-1954, pp. 28-33.

[12] Véase Platzeck, "La combinatoria luliana", pp. 584-585.

[13] Probst, *op. cit.*, pp. 269-272.

Platzeck ha subrayado los aspectos agustinianos y seudodionisianos del pensamiento de Lulio y ha mencionado a Escoto (al que llega por un camino diferente del de Probst) sólo para desechar tal cosa como una influencia improbable.[14]

Entre todas estas posibilidades, una por lo menos es una certeza: Agustín. Aunque Lulio varió el número de sus principios, un número tras ellos permaneció estable, el Tres de la Trinidad; y que dependía principalmente del trinitarismo agustiniano es algo que se ve en la preminencia que concede en las Artes a las tres potencias del alma, *intellectus, memoria, voluntas*.

Lo probable es pues que la fuente de Lulio haya sido un escritor cristiano, y un escritor que haya utilizado ampliamente a Agustín y al Seudo Dionisio. Si tal escritor construye un sistema universal sobre principios divinos, en conjunción con una teoría de los elementos y una utilización inusual de las cateogrías lógicas, su obra bien podría ser la fuente de las ideas de Ramón Llull. Éstas son exactamente las características del sistema erigido por Juan Escoto Erígena en su *De divisione naturae*, y el propósito de este artículo es alegar que nuestro trabajo previo sobre la teoría elemental en Lulio ha hecho posible reconocer esta obra como su fuente principal.

De Erígena se ha dicho que "es la figura más solitaria en la historia del pensamiento europeo".[15] Vivió en una época oscura y difícil, en el siglo IX, y la aparición de semejante hombre en semejante tiempo es un fenómeno curioso

[14] Platzeck, "La figura 'A' del *Ars* luliano", pp. 30, 32.
[15] Henry Bett, *Johannes Scotus Erigena*, Cambridge, 1925, p. 1.

y en cierta medida inexplicado. Escoto era irlandés, y fue educado en la tradición erudita irlandesa; fuese o no por eso por lo que conocía el griego, lo que es seguro es que lo conocía.[16] A petición de Carlos *el Calvo*, tradujo los escritos del Seudo Dionisio del griego al latín, y pudo haber sido la labor de esta traducción la que le inspiró a escribir su propia gran obra.

En su *Periphiseon*, o *De divisione naturae*,[17] Escoto utiliza un abanico de fuentes bastante desacostumbrado.[18] Es un neoplatónico, pero no ha leído a los antiguos escritores neoplatónicos griegos, y de las propias obras de Platón conoce sólo el *Timeo*. Ha captado el espíritu del pensamiento griego no a partir de los originales, sino a través de los Padres de la Iglesia griegos a los que conoce ciertamente muy bien, en particular Orígenes, Basilio, Máximo *el Confesor* y Gregorio de Nisa. Su conocimiento de la física griega le ha llegado teñido del misticismo del comentario patrístico griego sobre el relato mosaico de la Creación. A esta fuerte influencia griega cristiana sobre Escoto se añade, cuando hace su gran traducción, la del monje sirio del siglo VI que fue el autor probable de los escritos que circularon bajo el nombre de Dionisio *el Areopagita*.

Una de las metas de Escoto en el *De divisione naturae* es

[16] Sobre estos problemas, véase M. Cappuyns, *Jean Scot Erigène*, Lovaina-París, 1933.

[17] El *De divisione naturae* está impreso en Migne, *Patrologia latina*, 122, 439-1022.

[18] Para las fuentes de Escoto véase el artículo "Erigène" en el *Dictionnaire de théologie catholique*; Bett, *op. cit.*, pp. 150-170, y, en particular para su utilización de Gregorio de Nisa y Máximo *el Confesor*, el erudito y fascinante artículo de Mlle. M. Th. d'Alverny sobre su discípulo del siglo XII, Honorius Augustodunensis, "Le cosmos symbolique du XIIe siècle", en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 1953, pp. 31-81.

efectuar una síntesis entre Agustín, al que cita quizá más que a cualquier otro autor,[19] y los Padres de la Iglesia griegos y el Seudo Dionisio. El agustinismo de Escoto tenía así detrás otra tradición neoplatónica: no una tradición árabe, ni una tradición judía, no primariamente la tradición cristiana latina (aunque sí utiliza a otros teólogos latinos además de Agustín), sino la tradición griega cristiana, la tradición de la rama oriental de la cristiandad. Escoto es ciertamente un devotísimo cristiano; trata siempre de fundar sus afirmaciones en la autoridad escritural y patrística; e intenta construir una filosofía universal que dé cuenta de la Naturaleza, y que sea también una filosofía cristiana.

La configuración del pensamiento filosófico de Escoto estuvo condicionada no sólo por las fuentes que le eran asequibles, sino también por las que no estaban a su alcance. Como ya dijimos, no conocía a Platón (excepto el *Timeo*) ni a los platónicos, cuyo pensamiento le llegó a través de la tradición cristiana oriental. Y la única obra de Aristóteles que conocía eran las *Categorías*.

La Naturaleza, según Escoto, consiste de todas las cosas que son, y de todas las cosas que no son. De las cosas que son ha de hacerse una división cuatripartita: *1*) creadoras y no creadas; *2*) creadas y creadoras; *3*) creadas y no creadoras, y *4*) no creadoras y no creadas.

La tercera división se opone lógicamente a la primera, y la cuarta a la segunda. (El esquema cuatripartito puede disponerse por consiguiente en un "cuadrado de oposición".) Una breve tentativa preliminar de definir las cuatro divisiones podría ser la siguiente: *1*) *creat et non creatur*.

[19] Esa es la impresión de Bett, *op. cit.*, pp. 157-158.

Dios como fuente de todo; *2) creatur et creat.* Las causas primordiales. Éstas son Bonitas, Essentia, Vita, Sapientia, Ratio y otras parecidas (se dan listas variantes de las causas, como veremos pronto). Éstas son las causas primeras de todo lo que hay en el Universo entero. Son "lo que los griegos llaman ideas". Y en su unidad son la Palabra Divina, el Logos, el instrumento del poder creador de Dios; *3) creatur et non creat.* El Universo creado o todo lo que es conocido en la generación, el espacio y el tiempo. Éste deriva de las causas primordiales a través de los elementos, que, en su forma primaria o católica y universal, se asocian muy estrechamente a la causa primordial y son sus instrumentos de creación. De estos elementos católicos y universales derivan las cualidades elementales sobre cuyas interrelaciones está construido todo el orden de la creación desde lo más alto hasta lo más bajo, y *4) nec creat nec creatur.* Dios como fin de todo. La creación entera, así como provino de las causas primordiales, así ha de volver a ellas. El hombre es el microcosmos, que contiene en sí la creación entera, el punto de unión entre lo que está por encima de él y lo que está por debajo de él. Esta posición constituye la Dignidad del hombre. Cuando la Segunda Persona de la Trinidad redimió al hombre, la creación entera fue también redimida en él, y así él y la creación entera pueden volver a alzarse hasta la dignidad primera en las causas primordiales, hasta su fin, que es Dios. De ahí que las causas primordiales, que son el Logos como creador, desciendan a través de la creación entera, y a la vez asciendan de nuevo a través de ella, a través del Logos como Redentor.[20]

[20] Hay un buen sumario del esquema escotiano en Bett, *op. cit.*, páginas 19-87.

Queda ya patente, espero, que el sistema de Erígena es de profundo interés para los estudiosos de Raimundo Lulio. En las causas primordiales y su relación con los elementos tenemos por fin algo que podría ayudarnos a explicar la relación de las Dignitates Dei de Lulio con los elementos. En la identificación de las causas primordiales con el poder creador en la Segunda Persona de la Trinidad tenemos una concepción que podría arrojar luz sobre la relación de las Dignitates lulianas con la Trinidad. En la doctrina mística de la reascensión de todo hasta las causas primordiales de las que todo salió hay algo que nos recuerda aquel poder de "ascender y descender" que Lulio promete a los estudiosos de su Arte que quieran concentrarse en Bonitas, etcétera, como cualidades propias de los elementos. En las páginas siguientes propongo recorrer brevemente los libros del *De divisione naturae*, extrayendo de ellos lo que pueda ser de importancia para los estudiosos de Lulio.

Libro I. "Creat et non creatur". Dios como fuente de todo

Dios es una Trinidad de Padre, Hijo y Espíritu Santo, pero las relaciones entre éstos son incognoscibles, y se define mejor a Dios con afirmaciones negativas más bien que positivas.

Una gran parte del libro se dedica a demostrar en detalle que las diez categorías aristotélicas de *essentia, quantitas, situs, locus, qualitas, relatio, habitus, tempus, agere, pati*, son inaplicables a la naturaleza de Dios, del que nada puede predicarse. Inversamente, se muestra que estas categorías son aplicables a los fenómenos sensibles y también a los fenómenos intelectuales como las Artes Liberales.

En toda esta discusión, Escoto parece pensar las categorías, no en un contexto de pensamiento lógico, sino más bien como si fueran de la naturaleza de los "reales" filosóficos, pertenecientes a la naturaleza del Universo fundado por Dios, o modos de abstraer de los fenómenos la realidad que hay detrás de ellos. Un crítico de Escoto, observando esta característica, ha dicho de él que "la idea fundamental de la doctrina de Erígena es la idea de que los grados de abstracción corresponden a los grados de existencia real. Hipostasía la *Tabula logica*".[21]

Bien podría ser que un estudio del uso de las categorías por Escoto, desligadas de su contexto en el resto del *organon* aristotélico (que, recordémoslo, no conocía) arrojara luz sobre el uso que hace Lulio de sus diez preguntas, basadas en las categorías, en su Arte.

Libro II. "Creatur et creat". Las causas primordiales

La fuente de Escoto para las causas primordiales fue con seguridad el *De divinis nominibus* del Seudo Dionisio, en particular el pasaje donde se dice que Bonitas, Essentia, Vita, Sapientia, Ratio son "optimas processiones" desde el Dios Único.[22] Se ha sugerido que al transformar estos Nombres Divinos, o procesiones óptimas, en causas primordiales, Escoto podría haber estado influido por la in-

[21] Citado por Bett, *op. cit.*, p. 113.

[22] Pseudo-Dionisio, *De divinis nominibus*, V. La traducción latina de esta obra por Escoto está impresa en *P.L.*, 122, donde el pasaje en cuestión aparece en la col. 1147. Sobre la fuente de las causas primordiales de Escoto en los *Nombres divinos*, véase Bett, *op. cit.*, 42, 110, 169. El propio Escoto afirma que Dionisio es su fuente.

terpretación de Máximo *el Confesor* de este pasaje en un sentido "creacionista".[23]

Las listas de las causas primordiales que da el *De divisione naturae* varían un poco;[24] aunque casi siempre empiezan por Bonitas. En una lista (en el Libro I) se dan como Essentia, Bonitas, Virtus, Veritas, Sapientia, "y otras así", frase esta última que sugiere que la elección puede variarse a voluntad. En otra, son Bonitas, Essentia, Vita, Sapientia, Virtus; en otra, Essentia o Substantia, Bonitas, Virtus, Sapientia "y semejantes"; en otra, Bonitas, Essentia, Vita, Sapientia "et omnes". Una de las listas más largas es la siguiente: Bonitas, Essentia, Vitta, Ratio, In-

[23] Maximus, *Ambigua*, trad. Escoto, *P.L.*, 122, 1199 ss. Cf. D'Alverny, art. cit., p. 44.

[24] Entre las listas de las causas dadas en el *De div. nat.* se encuentran las siguientes:

"non posse... proprie de Deo praedicari, nisi prius de primordialibus causis ab una omnium causa praeconditis, essentiam dico, bonitatem, virtutem, veritatem, sapientiam ceterasque hujusmodi" (*P.L.*, 122, 463).

"Sunt igitur primordiales causae, quas rerum omnium principia divini sapientes appellant, per seipsam bonitas, per seipsam essentia, per seipsam vita, per seipsam sapientia, per seipsam veritas, per seipsam intellectus, per seipsam ratio, per seipsam virtus, per seipsam justitia, per seipsam salus, per seipsam magnitudo, per seipsam omnipotentia, per seipsam aeternitas, per seipsam pax, et omnes virtutes et rationes, quas semel et simul Pater fecit in Filio, et secundum quas ordo omnium rerum a summo usque deorsum texitur, hoc est, ab intellectuali creatura, quae Deo post Deum proxima est, usque ad extremum rerum omnium ordinem, quo corpora continentur" (*P.L.*, 122, 616).

"...divina bonitas, et essentia, et vita, et sapientia, et omnia" (*P.L.*, 122, 632).

"Dum enim ipsam esse rerum omnium principium et causam intueor, occurit mihi vera ratio, quae fiducialiter suggerit, divinam essentiam, vel substantiam, bonitatem, virtutem, sapientiam, ceteraque, quae de Deo praedicantur" (*P.L.*, 122, 1019).

La lista más importante aparece *ibid.*, 622-623, y está citada por entero en el Apéndice de este artículo; véase *infra*, pp. 223-229.

telligentia, Sapientia, Virtus, Beatitudo, Veritas, Eternitas, Magnitudo, Amor, Pax, Unitas y Perfectio. Poco después de dar esta lista, en este orden. Escoto dice que el orden en que se contemplan las causas no importa, y que el filósofo pío y puro puede volverlas del revés a voluntad mientras base sus teorías en ellas.[25]

Se observará que las Dignitates Dei de Lulio corresponden del modo más estrecho a las causas primordiales de Escoto;[26] que la práctica de contemplar las causas en diferentes órdenes que recomienda Escoto, y de volverlas al revés en la mente, es lo que hace Lulio cuando dispone B a K (o una de sus otras series) sobre la rueda giratoria de su Arte; y además que la fluidez en la elección de listas de causas primordiales que encontramos en Escoto corresponde a lo que se ha observado en las Dignitates Dei de Lulio, o sea que varía su número en diferentes Artes.

"Causas primordiales" es el nombre que da Escoto más comúnmente a las series de Nombres Divinos, aunque da otras definiciones de ellas. Son "lo que los griegos llaman

[25] *P. L.*, 122, 622-624. Véase más adelante las páginas 189-197, y Apéndice, pp. 223-229.

[26] Véase la lista de las Dignitates Dei tal como se las encuentra en las dieciséis y nueve formas principales del Arte, citadas anteriormente, p. 142. De las causas escotianas no incluidas en estas listas, Essentia, Unitas, Perfectio aparecen con "A" en el alfabeto del *Ars brevis* (véase lámina 14*e*) y en otras formas del Arte; véase Pring-Mill, "El número primitivo de las Dignidades", *Estudios Lulianos*, I (3), pp. 312-313, nota. Amor aparece también en algunas listas lulianas (véase *ibid.*, p. 312, notas). Otras Dignitates lulianas, no mencionadas efectivamente por Escoto, tales como Largitas, Misericordia, Patientia, Humilitas, están recubiertas por el "et omnes virtutes" que utiliza Escoto para las causas; la elección de Lulio de Humilitas muestra que está pensando en el Hijo. Una de las Dignitates de Lulio que no he encontrado en Escoto es Gloria; véase más adelante la p. 205, nota 149.

ideas''.[27] O son ''species vel formas aeternas et incommutabiles rationes, secundum quas, et in quibus visibilis et invisibilis mundus formatur et regitur''.[28] O son ''principalia exempla, quae Pater in Filio fecit, et per Spiritum sanctum in effectus suos dividit atque multiplicat''.[29] O puede llamárselas ''praedestinationes'', porque ''nihil naturaliter in creatura visibili et invisibili oritur, praeter quod in eis [es decir en las causas primordiales] ante omnia tempora et loca praedefinitum et praeordinatum est''.[30]

El término ''principia exempla'' utilizado por Escoto para las causas primordiales es cercano al término ''principia'' que es uno los más comúnmente usados por Lulio para sus series. No he encontrado que Escoto utilice el término ''Dignitates Dei'' para las series como causas. Utiliza Dignitas para el hombre y su posición significativa en el Universo (en esto seguía a Máximo *el Confesor* y a Gregorio de Nisa), pero puesto que la finalidad del hombre, y con él de la creación entera, es volver a las causas primordiales de donde procedieron, y recobrar de este modo la ''dignidad'' primera, es posible que las causas puedan pensarse como Dignitates cuando son el Fin en Dios más bien que el Principio en Dios.[31]

La descripción más importante y básica de las causas primordiales que da Escoto es que, como unidad, constituyen el Logos, el Verbo creador de Dios. ''En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios. Lo mismo estaba en el principio con Dios. To-

[27] Causae itaque primordiales sunt... quas Graeci ideas vocant... (*P.L.*, 122, 615).

[28] *Ibid.*, pp. 615-616.

[29] *Ibid.*, p. 616.

[30] *Ibid.*, *loc. cit.*

[31] Sobre esto, véase *infra*, p. 164.

das las cosas fueron hechas por él y sin él no fue hecho nada de lo que ha sido hecho." Para Escoto, una lista de Nombres Divinos significa simplemente esto. Éste es el texto básico de su fusión de las ideas platónicas con la doctrina cristiana.[32] El pensamiento fundamental de la unidad de las causas en el Verbo es elaborado y reafirmado sin cesar a lo largo del *De divisione naturae.*[33] Las causas primordiales son una en el Verbo, aunque infinitamente múltiples en sus efectos, como el número infinito es uno en la mónada.[34]

Las causas primordiales crean de cabo a rabo todo el reino de la naturaleza. Son en efecto la única realidad de la naturaleza. Toda bondad es buena por su participación en la Bonitas primordial. Lo mismo es cierto de toda Esencia, toda Inteligencia, toda Razón, y así sucesivamente. Leyendo los muchos pasajes repetitivos en los que Escoto insiste en este pensamiento,[35] se siente uno muy cerca de

[32] *P.L.*, 122, 642.

[33] "...principalia exempla, quae Pater in Filio fecit" (*P.L.*, 122, 616). Cf. también, *inter alia*, *ibid.*, 561, 601, 642, 683. Las primeras palabras del Génesis, "En el principio Dios hizo el cielo y la tierra", significan que Dios creó las causas primordiales en el Hijo antes de que fuese hecho el mundo (*ibid.*, 545, 546). Se encontrará una lúcida exposición de la relación de las causas primordiales con el Hijo en Bett, *op. cit.*, páginas 39-42. Para la influencia de Máximo *el Confesor* sobre la formulación de esta concepción en Escoto, véase D'Alverny, art. cit., p. 44.

[34] *P. L.*, 122, 624; véase en el Apéndice de este artículo la p. 226.

[35] "Quaecunque enim bona sunt, participatione per se boni bona sunt; et quaecunque essentialiter et substantialiter subsistunt, participatione ipsius per seipsam essentiae subsistunt; quaecunque vivunt, participatione per seipsam vitae vitam possident. Similiter quaecunque sapiunt et intelligunt et rationabilia sunt, participatione per seipsam sapientiae, et per seipsam intelligentiae, et per seipsam rationis participatione sapiunt, et intelligunt, et ratiocinantur. Eodem modo de ceteris dicendum. Nulla siquidem virtus, sive generalis, sive specialis, in natura rerum invenitur, quae a primordialibus causis ineffabili participatione non pro-

Ramón Llull, cuyo Arte entero consiste en concentrarse en la Bonitas, Magnitudo, Sapientia y demás, en cada tema que trata.

Las causas primordiales fueron creadas desde toda la eternidad por Dios en el Mundo, y no hay ninguna otra creatura entre ellas y la Trinidad.[36] Puede decirse pues que participan en la Trinidad, por medio del Verbo. Aquí tenemos sin duda la raíz de la idea por la cual el Arte de Lulio conduce hasta la altura de la Trinidad a través de las Dignitates Dei, y desciende desde la Trinidad, a través de las Dignitates Dei, hasta cada "tema".

Libro III. "Creatur et non creat". Los elementos y a través de ellos todo lo que se genera en el tiempo y el espacio

De las causas primordiales procede (y esto es como si dijéramos el primer efecto de su poder creador) una materia informe, que es el comienzo de las esencias de las cosas. Es esa materia de que hablan las Escrituras (alusión, por supuesto, al "sin forma y vacío" del primer versículo del Génesis). No tiene forma porque está cerca de lo informe

cedat" (*P.L.*, 122, 616-617). Cf. también *ibid.*, 628 ss., 632 ss., 666 ss., 681 ss., 683 ss., 903 ss., 952 ss., etcétera. En uno de los pasajes sobre la difusión de Bonitas a través de todo (903), da como su fuente las *Jerarquías celestiales* de Dionisio, capítulo IV (en la traducción latina de Escoto, *P.L.*, 122, 1046). Véase también el pasaje (*ibid.*, 622 ss.) citado en el Apéndice de este artículo (*infra*, pp. 223-229).

[36] "Ipsa [es decir los "principia" o causas primordiales] vero unius universorum causae, summae videlicet ac sanctae Trinitatis, participationes sunt, atque ideo per se dicuntur esse, quia nulla creatura inter ipsa et unam omnium causam interposita est" (*P.L.*, 122, 616). Se dice que Dios desciende primero a las causas primordiales que son un medio entre Él y la creación (*ibid.*, 683). Cf. Bett, *op. cit.*, p. 39.

de la sabiduría divina.[37] Esta materia informe es lo mismo que "lo que los griegos llaman *hyle*" (alusión al *Timeo*).[38] Las causas primordiales son eternas, pero esta materia informe a través de la cual operan sus efectos no es eterna.[39] Los efectos inmediatos de las causas primordiales son los cuatro elementos del Fuego, el Aire, el Agua, la Tierra, pero no en una forma corpórea, o como las cuatro cualidades elementales, sino como los "elementos universales", o lo que los griegos llaman elementos católicos.[40] Estos cuatro elementos, cuando existen *per se* en su estado simple, puro, católico y universal, están universalmente difusos de una manera misteriosa e incomprensible; están en todos los cuerpos, ya sean celestiales, aéreos, acuáticos o terrestres.[41] Las causas primordiales

[37] "Prima siquidem ipsius progressio in primordiales causas, in quibus fit, veluti informis quaedam materia a Scriptura dicitur; materia quidem, quia initium est essentiae rerum, informis vero, quia informitati divinae sapientiae proxima est" (*P.L.*, 122, 681).

[38] "De informi materia, quam Graeci ὑλὴν vocant, nullus in sacra Scriptura exercitatorum, naturarum conditionem recta ratione considerans, ambigit, quod a conditore omnium et causaliter inter causales, et inter causarum effectus secundum suas proportiones condita sit" (*P.L.*, 122, 636). Sobre la *hyle*, véase Platón, *Timeo*, 69 a 6. Escoto por supuesto usaba la traducción latina de Calcidius. Se encontrará un comentario en D'Alverny, art. cit., pp. 58-59.

[39] "...primordiales rerum omnium causas in sapientia Patris semper esse aeternas, informem vero materiem, in qua et per quam in effectos suos per generationem proveniunt in genera et species, quibus mundus impletur, aeternam non esse" (*P.L.*, 122, 636).

[40] "Catholica quoque solent appelari, id est, universalia; ex ipsis siquidem propria singulorum corpora fiunt. Iterum elementa non de nihilo facta, sed ex primordialibus causis procedere fateor" (*P.L.*, 122, 664). "...in universalibus elementis quae Graeci catholica στοιχεῖα vocant" (*P.L.*, 122, 706).

[41] "...convenerat quidem inter nos... quam quattuor simplicium elementorum universitatem, quae dum per se purissima sint, et incomprehensibilia omni corporeo sensu, et ubique universaliter diffusa, invi-

"descienden" a estos elementos católicos y universales;[42] la diferencia fundamental entre las causas y los elementos católicos es que estos últimos están sujetos a lugar y tiempo, mientras que las primeras no lo están.[43] Los elementos católicos son lo que se llama el firmamento en el Libro del Génesis; separan las aguas de encima del firmamento, que son las causas primordiales, de las aguas de debajo del firmamento, que son las cualidades elementales.[44]

Los elementos católicos son así, como si dijéramos, un medio entre las causas primordiales, que progresan o fluyen hasta ellos, y la creación formada de las cualidades elementales.[45] Como sólo las causas primeras crean, y los

sibili suo meatu, proportionabilique coitu in se invicem omnia corpora sensibilia perficiunt, sive caelestia sint, sive aerea, sive aquatica, sive terrena" (*P.L.*, 122, 711-712).

[42] "Causae quidem enim in elementa, elementa in corpora descendunt" (*P.L.*, 122, 696).

[43] "Inter simplicitatem autem causarum et elementorum talis est differentia, quod illa causarum quidem absque locorum et temporum natura intelligitur, ista vero locis temporibusque carere non potest" (*ibid.*, *loc. cit.*).

[44] "Proinde harum aquarum in medio dixit Deus fieri firmamentum, hoc est simplicium elementorum naturam, quae quantum visibilia corpora superat, tantum ab invisibilibus eorum rationibus superatur" (*P.L.*, 122, 696).

[45] "Proinde paucis his de quattuor qualitatibus quattuor universalium elementorum praelibatis, quae, quoniam medietatem quandam inter primordiales causas et composita corpora obtinent, firmamenti nomen acceperunt" (*P.L.*, 122, 713). Que la creación se forma de las cualidades elementales, no de los elementos puros, universales, católicos, es algo que vuelve a subrayarse en lo siguiente: "Ubi notandum, quod non ex coitu substantialium elementorum, dum sint incorruptibilia et insolubilia, sed ex eorum qualitatibus sibi invicem proportionaliter copulatis corpora sensibilia conficiuntur. Qualitates autem quattuor elementorum notissimae sunt quattuor: caliditas, humiditas, frigiditas, siccitas, ex quibus omnia corpora materialia adjectis formis componi, physica perhibet theoria" (*ibid.*, p. 712).

elementos católicos pertenencen a la división de lo creado y *no* creador de la naturaleza, se sigue que el poder creador de las causas primordiales opera en los elementos católicos y a través de ellos, y de allí a través de las cualidades elementales.

La Tercera Persona de la Trinidad lleva a cabo los efectos de las causas primordiales. "Y el Espíritu de Dios se movió sobre la faz de las aguas", es decir, el Espíritu Santo llevó a cabo la producción de los elementos a partir de las causas primordiales.[46]

A partir de las cualidades elementales de calidus, frigidus, humidus y siccus, se forma la creación entera, y con una especie de éxtasis religioso Escoto contempla las rela-

La distinción que traza Escoto entre *1*) las causas primordiales, *2*) los elementos católicos y universales, y *3*) las cualidades elementales, la resume así Duhem:

"Les corps (? *sic*) rationnels et éternels, causes primordiales des éléments universels, sont assurément de nature spirituelle. Au contraire les corps mixtes, soumis à la génération et à la corruption, sont d'une nature exclusivement corporelle. Entre les uns et les autres se trouvent les éléments catholiques. Ceux-lá ne sont pas entièrement de nature corporelle, car pour former les corps, il faut qu'ils soient corrompus par leur mutuelle union; ils ne sont pas non plus absolument exempts de cette nature, puisque tous les corps proviennent d'eux et se résolvent en eux. On ne peut pas davantage dire qu'ils soient pleinement spirituels, puisqu'ils ne sont pas tout à fait exempts de nature corporelle; cependant, ils sont esprits en quelque mesure, puisqu'ils subsistent par des causes primordiales qui sont purement spirituelles.

"Au travers de cette hiérarchie formée par les causes primordiales, les éléments universels et les corps mixtes, se produit un continuel mouvement de synthèse, d'analyse, de transmutation. Les causes descendent pour se transformer en éléments, les éléments en corps; à leur tour, les corps dissociés rejaillissent, par l'intermédiaire des éléments, jusqu'aux causes primordiales. . ." P. Duhem, *Le Système de Monde*, París, 1915, III, pp. 53-54. Sus citas son de *P.L.*, 122, 696. Duhem (*ibid.*, pp. 55-56) piensa que la física de Escoto está influida por Gregorio de Nisa.

[46] *P.L.*, 122, 552 ss., 566, 579, 601, 786.

ciones infinitamente complejas entre las cualidades, y las "sinuosidades" de la danza elemental.[47] Su deleite en los modelos abstractos creados divinamente nos recuerda los entrelazamientos y elaboradas sinuosidades que decoran las *High Crosses* irlandesas en el Libro de Kells.[48]

¿No empezamos a ver el nexo que existe entre las Dignitates Dei y los elementos, el nexo entre BCDEFGHIK y ABCD, en el Arte de Raimundo Lulio? ¿No es obvio que las Dignitates lulianas tienen que ser los Nombres de Dios de Escoto como causas primordiales y que operan en todas las cosas a través de los elementos? No he encontrado en Escoto la formulación luliana de Bonitas y demás como efectivamente las verdaderas "cualidades propias" de los elementos, aunque esto pueda estar implicado en algunos pasajes.[49] Pero la concepción por la cual el Arte funciona como un modo de "ascender y descender" igualando las cualidades propias de los elementos con los principios divinos puede haberse sacado claramente del esquema de Escoto.

Los elementos católicos entran en las categorías de lugar y tiempo, y las cualidades elementales, y todo lo que deriva de ellas, caen a la vez bajo éstas y bajo todas las otras categorías. Las categorías parecen ser aquí, en el espíritu de Escoto, de la naturaleza de una creación divina que emana de las causas primordiales, o un instrumento de su poder creador para conformar el caos informe, más que

[47] *P.L.*, 122, 606, 706, etcétera.

[48] Se ha sugerido que los intrincados esquemas del Libro de Kells podrían referirse a los elementos; véase Françoise Henry, *Irish Art*, Londres, 1940, p. 189.

[49] Quizá particularmente en el pasaje donde habla de las cualidades "primordiales y propias" de los elementos; *P.L.*, 122, 606.

instrumentos de la razón humana. Después de hablar de la "progresión" de las causas hasta la materia informe, dice que la divina Bonitas está en todo *genus, species, qualitas, quantitas, copula, situs, habitus, locus, tempus, actio* y *passio*.[50] Es casi como si las categorías fuesen entidades físicas que salen, como los elementos, de las causas primordiales, o que existen, como los elementos, en la materia informe. Entendidas de esta manera, las diez preguntas del Arte luliano, basadas en las categorías, podrían tener, como los elementos, una relación con las Dignitates. Pero a esto volveremos más tarde cuando consideremos el *Liber chaos* de Lulio.

Libros IV y V. "Nec creat nec creatur". Dios como fin de todo

Sólo hacia el final de la larguísima y difícil argumentación de estos dos libros empezamos a entender cómo es que Dios como Fin pueda describirse como "ni creado ni creador".

El Verbo, por Su divinidad, es la causa de las causas; por Su Humanidad Él descendió hasta los efectos de las causas.[51] Cristo en Su humanidad no es por lo tanto ni creado ni creador. Está redimiendo Su propia creación,

[50] "Proinde divina bonitas... in omnibus vero et est et dicitur esse, quoniam totius universitatis essentia est, et substantia, et genus, et species, et qualitas, et quantitas, et omnium copula, et situs, et habitus, et locus, et tempus, et actio, et passio, et omne, quodcunque in omni creatura et circa omnem creaturam a qualicunque intellectu potest intelligi" (*P.L.*, 122, 681-682).

[51] "Verbum Dei, in quo, et per quod, et ad quod facta sunt omnia, secundum suam divinitatem, in effectus causarum descendisse secundum suam humanitatem" (*P.L.*, 122, 912).

y permitiéndole regresar a su Fin en las causas primordiales, o sea a Él mismo: El hombre es el microcosmos, que contiene en su doble naturaleza a todas las creaturas tanto intelectuales e inteligibles como corpóreas. Cristo, al tomar la naturaleza humana y redimirla, capacitó por lo tanto al hombre y a la creación entera para regresar a su Fin en la Bonitas y las causas primordiales que son Él mismo. Cristo como Fin no es por lo tanto ni creado, porque es divino, ni creador, porque está redimiendo lo que Él ha creado ya. Así el Verbo es a la vez el *principium* y el *finis* de todo, el alfa y el omega, el Comienzo y el Fin.

La elaboración de esta argumentación requiere en primer lugar la demostración de que el hombre como microcosmos contiene el todo, y tal es, en sustancia, el tema del Libro IV, aunque hay muchas digresiones.

Se acepta entre los sabios, dice Escoto (y los "sapientes" que ha consultado son los teólogos griegos, en particular Gregorio de Nisa y Máximo *el Confesor*) que en el hombre está contenido el universo de las creaturas entero.[52] Entiende y razona como un ángel; siente y tiene un cuerpo como un animal. Ocupa así la posición media entre los órdenes superiores e inferiores de la creación, a los que une en su doble naturaleza de alma y cuerpo. Esta posición significativa constituye la "dignidad" del hombre que lo hace no sólo superior a los animales, sino incluso superior a los ángeles por ser más inclusiva.

> Videtur enim non solum angelica essentia, verum etiam sensibilium rerum quadam dignitate, ut non dicam tempo-

[52] "Constat enim inter sapientes, in homine universam creaturam contineri. Intelligit enim et ratiocinatur, ut angelus; sentit et corpus administrat, ut animal; ac per hoc omnis creatura in eo intelligitur" (*P.L.*, 122, 755).

ralitate, humanam praecedere substitutionem. Quinimodo in hoc maxime humanae essentiae super omnia, quae sunt, manifestissime *dignitas* aperitur.[53]

Tenemos aquí a Escoto enunciando en el siglo IX, siguiendo a sus maestros griegos, lo que solía considerarse como el tema peculiarmente "renacentista" de la Dignidad del Hombre.

Esta Dignidad es el verdadero derecho de nacimiento del hombre, que habría sido suyo si no hubiera pecado. Pero el Creador, dejando la Dignidad de Su propia naturaleza, descendió a la naturaleza del hombre.[54] De ahí que el hombre, hecho originalmente a Imagen de Dios, pueda volver a ascender hasta su prístina dignidad, y con él la creación entera, y éste es el Nuevo Paraíso y la Nueva Tierra.[55]

El Verbo es el *Principium* y el *Finis*, pero el hombre está en el Medio; representa los efectos de las Causas, y al tomar en su naturaleza las Causas, hace volver el *Medium* al *Principium* que es su *Finis*.[56]

Todos los estudiosos del Arte de Ramón Llull recordarán que una de sus figuras básicas es el triángulo de los *relata* de *Principium*, *Medium* y *Finis*. Y el hecho de que Lulio utilice el término "Dignitates Dei" para su serie de Bonitas y demás bien puede significar, como sugerimos antes, que con esa expresión está pensándolas como el Fin, la res-

[53] *P.L.*, 122, 782. Cf. también 531, etcétera.

[54] *Ibid.*, 782.

[55] *Ibid.*, 892, citando a Gregorio de Nyssa.

[56] "Principium itaque et finis mundi in Verbo Dei subsistunt" (*P.L.*, 122, 893). Al hombre se le llama la *officina omnium* porque lo contiene todo. "Hinc etiam medietas solet apellari, extrema siquidem longeque a se distantia, spiritualia scilicet et corporalia, in se comprehendit et in unitatem colligit" (*ibid.*, *loc. cit.*).

tauración de todo a la prístina Dignidad, a la vez que al Principio.

El "ascenso y descenso" del Arte, a través de Bonitas y demás, en cada nivel de la creación, reflejaría así ese "exitus et reditus", esa expansión del Uno en el Todo, y su retracción de vuelta al Uno, que es el tema de la obra extraordinaria del irlandés del siglo IX.

Ramón Llull (1232 a *circa* 1316) nació más de tres siglos y medio después de la época (que se conjetura que fue entre 867 y 879) en que Escoto escribió el *De divisione naturae*. No se sabe mucho de la influencia de la obra durante los primeros siglos, pero durante el siglo XII hubo un renacimiento de interés en ella que parece haber alcanzado su culminación alrededor de los comienzos del siglo XIII, es decir, los comienzos del siglo en que nació Lulio y en que vivió la mayor parte de su vida. Este interés revivido pudo haberse debido en parte a Honorius Augustodunensis, que estaba profundamente imbuido de las enseñanzas de Escoto y que las popularizó en sus propias obras.[57] Honorius,[58] que no debe llamarse, como se hacía antes, "Honorius de Autun", ya que han caído graves dudas sobre sus nexos con aquel lugar, estudió probablemente en Canterbury bajo Anselmo, y después, también probablemente, se asentó en Regensburg en Baviera, donde llevó la vida de un recluso y escribió sus libros. Había una comunidad de monjes irlandeses en Regensburg, y se ha ru-

[57] D'Alverny, "Le cosmos symbolique du XII^e siècle", p. 32.

[58] Los hechos y conjeturas sobre este misterioso personaje han sido reunidos por E. M. Sanford en su artículo "Honorius, *Presbyter et Scholasticus*", *Speculum*, XXIII, 1948, pp. 397-425. La influencia de Anselmo de Canterbury sobre Honorius ha quedado ahora establecida por Yves Lefèbre, *L'Elucidarium et les Lucidaires*, París, 1954, pp. 194 ss.

moreado incluso que el propio Honorius era irlandés, pero no hay pruebas de ello. En cierto momento Honorius debió haberse topado con un manuscrito del *De divisione naturae*; tal influencia ha sido observada en algunas de sus obras, mientras otra de ellas está totalmente basada en él. Ésta es la *Clavis physicae*. La fecha en que escribió esta obra no se conoce, pero parece que él nació alrededor de 1090 y estuvo ocupado escribiendo y revisando su libro hacia 1156. La *Clavis physicae* nunca ha sido impresa (véase antes p. 21), pero hay fragmentos de ella en la monografía de Honorius escrita por J. A. Endres.[59] Existen varios manuscritos de ella, entre ellos uno ilustrado en la Bibliothèque Nationale[60] que ha sido estudiado por Mlle. M. Th. d'Alverny en un muy erudito e interesante artículo.[61]

El *Clavis* es una selección del *De divisione naturae*, del cual transcribe largos extractos literarios, aunque a veces lo hace resumiendo, modificando o introduciendo comentarios. En el manuscrito de la Bibliothèque Nationale hay dos esquemas, dibujados tal vez por el propio Honorius o bajo su dirección,[62] en los que se hace la ambiciosa tentativa de presentar en forma diagramática los complicados y sutiles argumentos del pensador del siglo IX. En uno de ellos (lámina 15*a*) la división cuatripartita de la naturaleza se muestra en forma de un diagrama lógico. A partir de "Deus"

[59] J. A. Endres, *Honorius Augustodunensis*, Krempten-Munich, 1906.

[60] París lat. 6734.

[61] "Le cosmos symbolique du XII^e^ siécle." Estoy en gran deuda con ese brillante artículo, en el que las ilustraciones de París, B. N. lat. 6734 que he usado aquí se reproducen y comentan. Mlle. d'Alverny no menciona en él a Lulio, sino que se ocupa únicamente de Escoto, de sus fuentes patrísticas griegas, y de Honorius y la adaptación de la obra de Escoto en el *Clavis physicae*. Mlle. d'Alverny me prestó amablemente sus fotografías del manuscrito de París para lás reproducciones de este artículo.

[62] D'Alverny, art. cit., pp. 53 ss.

se ramifican dos medallones opuestos en los que está escrito *natura creans* y *non creata*. Luego viene la *Principalis causa*, bajo la cual está escrito *Bonitas*, representando a todas las causas primordiales, con *natura creata* en un lado y *et creans* en el otro. Luego viene *Effectus causarum*, bajo lo cual está escrito *elementa*, con *natura creata* en un lado y en el otro *non creans*. Finalmente está *Finis omnium*, y bajo eso *Deus*, flanqueado por *natura non creans* y del otro lado *nec creata*. El conjunto forma una especie de árbol esquematizado y está modelado obviamente sobre el diagrama lógico tradicional del árbol de Porfirio.

El interés de un esquema como éste para el estudioso de Lulio es enorme, pues tenemos aquí el esquema de Escoto presentado en la forma arbórea favorita de Lulio. No adelanto aquí ningún argumento en cuanto a si Lulio conoció o no la obra de Honorius (esa discusión exigiría un estudio detallado del texto inédito del *Clavis*) ni sugiero que hubiera visto el manuscrito de París, cosa improbable.[63] Pero lo que nos muestra un esquema como éste es que el estudioso de Escoto del siglo XII avanzaba hacia una presentación diagramática simplificada de su filosofía, y semejante movimiento va claramente en la dirección de Lulio, hacia su esquematización del sistema en los diagramas de su Arte o en sus enciclopedias.

Otro esquema del manuscrito de París (lámina 15*b*) es de la misma forma, pero presenta, en lugar de las cuatro divisiones de la naturaleza, las dos primeras y un desarrollo de la tercera. *Deus* está flanqueado por *anarchos* y *sine*

[63] Es poco probable que el manuscrito saliera de Alemania antes de 1483 (D'Alverny, art. cit., p. 36). Se rumorea, sin embargo, que Lulio pudo viajar por Alemania (véase E. A. Peers, *Ramon Lull*, Londres, 1919, p. 145).

principio, que representan la primera división de la naturaleza. Luego viene la segunda, llamada aquí *archetypus mundus*, con las cuatro causas primordiales, Bonitas, Essentia, Sapientia, Vita, a un lado, y al otro *in Filio cause omnium*. Lo que sigue es un desarrollo de la tercera división, etiquetada *elementa* en el otro esquema, o sea los estadios en la escala del ser formada con los elementos. Primero viene Angelus, luego Homo, luego el mundo sensible (los seres vivos otros que el hombre), luego el mundo vegetal (las plantas, los árboles y demás), luego el mundo inanimado, como las piedras. Ésta es la balanza quíntuple tal como la da Escoto.[64]

Este esquema presenta lo que Lulio llamaría la escala, y podemos compararlo con el alfabeto del *Ars brevis* (lámina 14*e*), donde vemos en la primera fila Bonitas, etcétera, correspondiente a *archetypus mundus* en el esquema de Escoto, y en la cuarta fila Deus, Angelus, Coelum, Homo, Imaginatio, Sensitiva, Vegetativa, Elementativa, Instrumentativa. Aunque hay diferencias, hay también afinidades palmarias entre el esquema de Escoto y la esquematización del Arte luliano en el alfabeto del *Ars brevis*. Podríamos señalar también los árboles esquemáticos del *Arbor scientiae*, que muestran la escala de los temas del Arte en una forma más elaborada.[65]

Aunque los esquemas del manuscrito de París del *Clavis physicae* son enormemente sugerentes para el estudioso de Lulio, la pintura miniatura del mismo manuscrito (lámina 16) es todavía más fascinante.

[64] *P.L.*, 122, 580-581. Mlle. d'Alverny comenta la escala quíntuple y su utilización por Escoto, art. cit., pp. 50-51.

[65] Sobre el *Arbor scientiae*, véase *supra*, pp. 82 ss, láminas 8-9, y más adelante las pp. 183-185.

La parte de arriba de la página se ha dejado en blanco, y Mlle. d'Alverny sugiere[66] que esto representa la inexpresable primera división de la naturaleza, *creat et non creatur*, o Dios "super omnium quod dicitur et intelligitur".

Luego viene la segunda división, y el artista nos ofrece las causas primordiales en la forma de ocho figuras humanas. En el centro está Bonitas, una figura coronada cubierta de una vestidura sacerdotal y con la mano derecha levantada como si estuviera bendiciendo. Está flanqueada por siete figuras femeninas veladas. Son Essentia, Vita, Sapientia, Veritas, Ratio, Virtus, Justitia. Leídas en este orden, corresponden a una de las listas de las causas primordiales de Escoto,[67] que tomó de los Nombres Divinos del Seudo Dionisio. De hecho, el artista no nos deja ninguna duda sobre lo que representan estas figuras, pues el subtítulo que llevan es "Primordiales cause". Estamos aquí en la segunda división de la naturaleza, *creatur et creat*, en el reino de las causas primordiales.

A continuación se nos muestra la tercera división, en dos filas o dos estadios. Inmediatamente debajo de Bonitas, hay un medallón que contiene un objeto muy curioso, de aspecto informe; la inscripción que rodea al medallón dice "materia informis". Se nos está mostrando ese estadio inconcebible de la creación, que en el Génesis es "sin

[66] D'Alverny, art. cit., p. 57.

[67] "Per se ipsam bonitas, per se ipsam essentia, per se ipsam vita, per se ipsam sapientia, per se ipsam veritas, per se ipsam intellectus, per se ipsam ratio, per se ipsam virtus, per se ipsam justitia" (*P.L.*, 122, 616). Con la excepción de la omisión de "intellectus" en la ilustración, esta lista corresponde exactamente a las causas tal como se dan en la lista de Escoto, que, sin embargo, no se detiene en Justitia sino que sigue con Salus, Magnitudo, Omnipotentia, Aeternitas, Pax, "et omnes virtutes et rationes quas. . . Pater fecit in Filio." Véase la cita en la p. 156, nota 35 *supra*.

forma y vacío'', en el *Timeo* es la materia sin forma llamada *hyle* y en Escoto es el primer efecto de las causas primordiales. En el subtítulo que lo acompaña está escrito ''effectus causarum''. Escudriñando con más cuidado la materia informe, percibimos que no es tan carente de forma como parece al principio; se están desarrollando en ella cuatro caras, con cuatro ojos, cuatro narices y cuatro bocas.[68] Éstos deben ser los ''elementos católicos'', creados por las causas primordiales, primer efecto de su poder creador; los elementos universales en su inconcebible estado puro y prístino tal como nacen de las causas.[69]

La Materia Informe está flanqueada por dos medallones etiquetados respectivamente ''Tempus'' y ''Locus''; éstas son personificaciones de las categorías de lugar y tiempo, a las que está sujeta la materia informe. La materia, de hecho, está tomando forma a través de estas categorías, del mismo modo que está empezando a dividirse en las formas de los cuatro elementos.

Los tres medallones están dispuestos en una banda de forma irregular que debemos considerar acaso como el firmamento, que divide las aguas de encima del firmamento, o sea las causas primordiales, de las aguas de debajo del firmamento, que son los cuatro elementos que vemos en la siguiente fila o división de la pintura, en cuatro arcadas etiquetadas Ignis, Aer, Aqua, Terra. Los ''elementos católicos'' del firmamento se han desarrollado en los cuatro elementos familiares cuyas estructuras entrelazadas forman el cimiento de toda la creación.

[68] D'Alverny, art. cit., pp. 58-60.

[69] En su interpretación de esta ilustración, Mlle. d'Alverny no hace la distinción entre los elementos ''católicos y universales'' y las cualidades elementales, sobre la cual véase Duhem tal como está citado en la p. 160, nota 45 *supra*.

En el arco ''Ignis'' están tres figuras con halos; son ángeles; encima de ellos hay cuatro globos que representan a las estrellas. En ''Aer'' hay pájaros que vuelan entre nubes en el cielo; en ''Aqua'', peces que nadan en el agua que cae de una jarra; en ''Terra'' hay un hombre y una mujer, tres animales, y detrás de ellos están vagamente indicados rocas y árboles.

En su comentario a la pintura, Mlle. d'Alverny señala que el artista está siguiendo en parte el pasaje del *Timeo* que divide la creación entera en cuatro ''razas'' de seres, la raza celeste de las estrellas del cielo, la raza de las creaturas aéreas, de las creaturas acuáticas y de las creaturas de la tierra.[70] El artista, o su consejero, no necesitaron sin embargo ir al *Timeo* para encontrar esta clasificación, sino que pudieron encontrarla en el propio *De divisione*.[71]

La física de Escoto es la física platónica o ''timeana'' (porque derivaba principalmente del *Timeo*) que siguieron la mayoría de los Padres de la Iglesia, incluyendo a Agustín, y que dominó los comienzos de la Edad Media. Según ella, las estrellas no están formadas de una ''quintaesencia'', como enseñaba Aristóteles, de una naturaleza bastante diferente de la de los cuatro elementos, sino de los mismos elementos que el resto de la creación, aunque en una forma refinada y sustancializada en la que predominan el aire y el fuego.[72] El Aire y el Fuego son más ligeros que el Agua y la Tierra, y más ''espirituales'', y predominan en la creación superior. Extendiendo esto a la manera jerárquica de pensar del Seudo Dionisio, los ángeles, que son puro intelecto, toman formas ígneas, de

[70] *Timeo*, 39 e 3-41 a 46; véase D'Alverny, art. cit., p. 65.
[71] *P.L.*, 122, 480.
[72] Véase D'Alverny, art. cit., pp. 66-68, y además *infra*, p. 200.

donde sus apariciones como formas de luz; son más altos en orden que las estrellas, que sin embargo están hechas también de formas espiritualizadas y sutilizadas de los elementos, y en particular del fuego.

Lo que es extraño en el esquema de Escoto es su concepción de los elementos como de la naturaleza de las emanaciones subsidiarias, que emanan de las causas primordiales. En este sentido los elementos, o, por decirlo así, las "ideas" de los elementos, son los intermediarios entre las causas primordiales y el conjunto de la creación, y están por ende encima de toda la creación. La pintura traduce esta concepción bastante claramente. Los elementos emergentes en la materia informe, que derivan inmediatamente de la Bonitas que está sobre ellos, están en un nivel más alto incluso que los ángeles, y ciertamente que las estrellas, aunque éstas son las más altas y más "ígneas" de las cosas creadas.

Si nos preocupamos mínimamente de reajustar los temas de las pinturas de los cuatro elementos llegamos a la "escala" de la creación.

Angelus. Los tres ángeles con "Ignis".
Coelum. Los globos celestiales con "Ignis".
Homo. El hombre y la mujer en "Terra".
Sensitiva. Todas las creaturas vivientes otras que el hombre, los pájaros en "Aer", los peces en "Aqua", los animales en "Terra".
Vegetativa. Los árboles y plantas en "Terra".

La escala entera de la creación está incluida así en las cuatro pinturas, y en efecto el subtítulo que las acompaña nos dice que representan la tercera división de la naturaleza; *natura creata, non creans.*

Sobre el hombre y la mujer en "Terra", Mlle. d'Alverny ha observado que esta pareja "ne rappelle que de fort loin Adam et Ève".[73] ¿Es posible acaso que representen al hombre redimido? A Escoto le gustaba subrayar que en Cristo la división entre los sexos está abolida,[74] y estas dos creaturas parecen asexuadas. Notamos también en el manto del hombre tres pequeños lunares que aparecen igualmente en los mantos de algunas de las "causas primordiales". ¿Se quiso acaso que viéramos por tanto en este hombre al hombre como imagen de Dios Trinitario, el hombre restaurado a la "Dignidad" de la imagen divina, el hombre que gracias a su alma y su cuerpo es el nexo de toda la creación?

Con la última división de la pintura o "Finis" llegamos a la cuarta división de la naturaleza, Dios como Fin de Todo o *nec creat nec creatur*, y el artista ha tratado de mostrarnos el Verbo como Fin. En Sus manos tiene unas cuerdas, divididas en dos conjuntos de tres, que simbolizan cómo trae al Medio nuevamente hacia Sí, hacia el *Principium* en las causas primordiales.

Como los esquemas, esta pintura ilustra una marcada tendencia hacia la esquematización de la filosofía de Escoto, tal vez también una tentativa de asentarla sobre una base "numerológica".

Como hemos visto, las listas de Escoto de las causas primordiales son vagas y variables. No se somete a ningún número particular para esos intermediarios inefables que coloca entre el Dios Incognoscible y Su creación. O más bien, como él mismo explica en el importante pasaje cita-

[73] Art. cit., p. 65.

[74] *P.L.*, 122, 532-533, etcétera. Cf. Bett, *Johannes Scotus*, pp. 67, 79.

do por entero en el apéndice de este artículo, el arreglo y orden de las causas pertenece a la mente del contemplador, no a la inefable realidad misma. La persona que se dedica a contemplar las causas, en un ejercicio religioso y místico, puede por consiguiente variar su número y orden para adecuarlas a las "teorías" que esté construyendo sobre ellas. En el pasaje citado en el apéndice, Escoto utilizaba quince causas; consideraba pues la posibilidad de utilizar números definidos de causas en esos ejercicios, y puesto que era muy adicto al misticismo de los números, no cabe duda que tomaba en cuenta consideraciones numerológicas[75] cuando escogía un conjunto de causas sobre las cuales meditar.

El artista de la pintura, o su consejero (no podemos estar muy seguros, según Mlle. d'Alverny, de que el propio Honorius esté detrás de esta pintura, como está en cambio casi con seguridad detrás de los esquemas),[76] nos ofrece ocho causas primordiales. Tal vez la mente contemplativa que hay detrás de la pintura formula sus causas primordiales como ocho a fin de adecuarlas numeroló-

[75] Es significativo que considere la Aritmética como un "arte natural", citando a Pitágoras "qui intellectuales numeros substantias rerum omnium visibilium et invisibilium esse certis rationibus affirmat". *P.L.*, 122, 651-652.

Que el ocho era un número particularmente favorito de Escoto es lo que sugiere uno de sus poemas, donde habla de la relación del ocho con el domingo y la Pascua, con la resurrección y la regeneración, con la primavera y la vida nueva, significados que "vibran" todos en él cada vez que piensa en el ocho. Citado por R. Krautheimer, "Iconography of Mediaeval Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, pp. 9-10.

[76] Art. cit., p. 56. Mlle. D'Alverny piensa que la representación de las causas muestra una notable comprensión de la doctrina escotiana, pero que el artista ha sido influido por un tema iconográfico familiar de la Edad Media, el de la Sabiduría y sus Siete Hijas (art. cit., pp. 57-58).

gicamente a los cuatro elementos. Que esos ochos y cuatros tienen que integrarse con el Árbol de la Trinidad es algo que queda probablemente sugerido por las cuerdas agrupadas de tres en tres que sostiene el Verbo.

Ramón Llull se enfrentaba a problemas como éstos cuando formulaba sus Artes. En su valioso estudio de los números cambiantes de las "Dignitates Dei" que Lulio utiliza en sucesivas formas del Arte, R. Pring-Mill[77] ha sugerido que el número dieciséis utilizado en el *Ars demonstrativa* fue escogido para adecuarse a los cuatros de las figuras elementales, y que al cambiar el dieciséis por el nueve utilizado en el *Ars inventiva veritatis* y en todas las formas subsecuentes del Arte, Lulio estaba tratando de encontrar una formulación numerológica que se adecuara mejor al Tres esencial de la Trinidad.

Nos atreveríamos a sugerir que el espíritu que está detrás de la pintura del manuscrito parisiense del *Clavis physicae* se debate con problemas numerológicos similares a los que afrontó Raimundo Lulio un siglo más tarde cuando estaba tratando de construir sus Artes sobre la filosofía de Escoto.

Hemos introducido en este punto de nuestra argumentación el manuscrito de París del *Clavis physicae*, sus esquemas y su notable ilustración, no porque deseemos argumentar que Lulio necesariamente conocía el resumen de Honorius de las obras de Escoto, o que hubiera visto las ilustraciones de este manuscrito (como ya dijimos, esto es improbable), sino en nombre de la clarificación del

[77] R. Pring-Mill, "El número primitivo de las dignidades en el Arte general", *Estudios Lulianos*, I (3), 1957, pp. 309-334; II (2), 1958, páginas 129-156.

esquema cuatripartito de Escoto de la naturaleza que los esquemas y la ilustración nos ofrecen en forma visual. En la notable pintura, donde vemos efectivamente las causas primordiales, Bonitas y demás, y vemos también su primer efecto en el desarrollo de los elementos puros en el caos, y sus efectos subsiguientes a través de la pintura de los cuatro elementos, tenemos un "apoyo visual" que nos ayuda a captar muy claramente la manera más bien literal en que se interpretaban en el siglo XII los dos términos medios del esquema: las causas primordiales y los elementos. Y si tenemos presente esa pintura, nos ayudará en la difícil tarea en que nos embarcamos ahora: la de trazar el fundamento en la filosofía de Escoto de las Artes de Raimundo Lulio.

El *Liber chaos* de Lulio, escrito alrededor de 1275, es una obra que ha sido muy poco notada —en realidad apenas comentada en cualquier forma— por los estudiosos modernos de Lulio, aunque está impresa en la gran edición de Maguncia.[78] Los lulistas de antes, sin embargo, daban mucha importancia al *Liber chaos*. Y el propio Lulio dice en las palabras iniciales del libro que está estrechamente relacionado con la "segunda figura elemental":

> Secundum modum secundae figurae elementalis fit haec positio, quam Chaos appellamus.[79]

[78] En el volumen III, con foliación por separado.

[79] *Liber chaos*, ed. de Maguncia, p. 1. La estrecha asociación del *Liber chaos* con las figuras elementales del *Ars demonstrativa* fue comprendida por Salzinger, el editor de la edición de Maguncia, que lo coloca en su tercer volumen con el Arte y las obras basadas en él. El agrupamiento del *Liber chaos* con las figuras elementales se encuentra también en manuscritos; véase *supra*, p. 132.

Esta "segunda figura elemental" es por supuesto la segunda de las figuras elementales (lámina 14*d*) que pertenecen al *Ars demonstrativa*. Este Arte fue una de las formas más tempranas del Arte basado en el dieciséis, es decir basado en dieciséis Dignitates Dei o principios divinos, a saber Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria, Perfectio, Justitia, Largitas, Misericordia, Humilitas, Dominium, Patientia. Estas son las dieciséis que van designadas con las letras BCDEFG HIKLMNOPQR en el Arte y que vemos dispuestas en la rueda en su primera figura (lámina 14*a*). Esta figura que muestra las dieciséis Dignitates es la figura primigenia o primera y básica del Arte, de la que depende todo lo demás, y las figuras elementales, en particular la segunda figura elemental, son también —así lo subraya el propio Lulio— absolutamente esenciales para la comprensión y la operación del Arte.[80] Las figuras elementales consisten de combinaciones de los cuatro elementos, Ignis, Aer, Aqua, Terra.

El Caos, según nos dice Raimundo Lulio en su *Liber chaos*, es una masa confusa que contiene en sí, de alguna manera confusa, las esencias de los cuatro elementos, a saber Igneitas, Aeritas, Aqueitas, Terreitas.[81] Del caos puede decirse pues que está dividido en esas cuatro partes que son los elementos como esencias, sin ninguna forma corpórea. En otro pasaje habla de la Igneitas, Aeritas, Aquei-

[80] Véase *Ars demonstrtiva*, en *Obres*, Palma, 16, p. 17; y cf. R. Pring-Mill, "The Trinitarian World Picture of Ramon Lull", *Romanistisches Jahrbuch*, VII, 1955-1956, p. 237.

[81] "Essentiam Chaos in quatuor partes divisam esse intelligimus, scilicet in igneïtatem, aërïtatem, aqueïtatem, & terreïtatem", *Chaos*, p. 1. Las esencias elementales están "confusè in ipso Chaos aggregatas", *ibid.*, p. 2, también p. 3.

tas, Terreitas como "esencias simples" en el caos, y del caos mismo como "universal".[82]

La concepción luliana del caos nos resulta inmediatamente iluminada al mirar la pintura del *Clavis physicae* en la que vemos la materia informe que es el efecto de las causas primordiales desarrollándose en los rostros semiformados que son, o van a ser, los elementos simples, universales y católicos.

En el caos luliano se incluyen también las diez categorías y los cinco predicables de la lógica aristotélica.[83] De ellos se da la lista a la manera exhaustiva habitual en Lulio, con largos párrafos sobre cómo la sustancia está en el caos, cómo están las quantitas, qualitas, relatio, locus, tempus y así sucesivamente.[84] Podríamos sugerir que esta curiosa concepción queda también iluminada si miramos a la pintura del *Clavis physicae*, donde vemos a Locus y Tempus emergiendo al ser, como si dijéramos, al lado de la materia informe, como pertenecientes a los efectos de las causas primordiales.

En resumen, puede sugerirse que el caos de Lulio es escotiano en su concepción. Su falta de forma no es el desorden del mal, sino cercana a la divina falta de forma. Los elementos puros y simples o "católicos" (Lulio no utiliza la palabra "católicas" para sus esencias elementales, pero llama "universal" al caos del que están formadas) se están desarrollando en su interior, y él mismo está empezando a quedar conformado por las formas de la lógica,

[82] Las esencias en el Caos son una "forma communis, quam nos universalem appellamus". Son esencias "simples", creadas al mismo tiempo que el Caos. *Ibid.*, pp. 1, 2.

[83] Se habla del caos como "continens in se omnia quinque universalia vel praedicabilia, & decem praedicamenta", *ibid.*, p. 2.

[84] *Ibid.*, pp. 26 ss.

como si éstas también fuesen una creación divina, un modo divino de formar la materia informe. Podríamos recordar aquí la crítica dirigida a Escoto como lógico, en el sentido de que "hipostasía la *Tabula logica*". Las categorías lógicas tal como se encuentran en el caos luliano están directamente relacionadas con el Arte, pues se nos dice que explican, o representan, la figura T del *Ars demonstrativa*.[85]

Cuando el erudito francés Littré hizo su breve examen del *Liber chaos* de Lulio, se sintió como de costumbre asqueado de las curiosas confusiones del pensamiento de Lulio. La presencia de las categorías en el caos le parece puro sinsentido, y de las esencias elementales observa que "C'est la qualité intrinsèque de chacun [des quatre éléments] qui, d'abstraite devenue réelle, figure dans cette conception".[86] Es ésta, me parece, una observación correcta. Los elementos, en esta forma "esencial" y universal *son* reales: son las ideas de los elementos (aunque Lulio no utiliza esta palabra).

¿Cuál es la concepción de los elementos con la que puede compararse lo que encontramos en el *Liber chaos*? ¿No es la concepción de Escoto, en la que los elementos son la tercera división de la naturaleza, creación de las causas primordiales, y tan cercanos a esas divinas esencias o ideas que parecen casi como emanaciones subsidiarias o ideas que salen de ellas?

El *Liber chaos* no está sacado directamente de lo que dice Escoto en cuanto a la materia informe en el *De divisione naturae*, pues hay en él otro asunto, y desarrollos y divisiones típicamente lulianos de la concepción básica. Por ejem-

85 *Ibid.*, p. 42.

86 M.-P.-E. Littré, "Raimond Lulle", en la *Histoire littéraire de la France*, vol. XXIX, París, 1885, pp. 124-127.

plo, Lulio divide su caos en tres partes o "grados". No seguiremos aquí esas diferencias, sino que nos hemos concentrado únicamente en los parecidos.

La conexión entre los elementos tal como se encuentran en el *Liber chaos* y el *Ars demonstrativa*, basado en Bonitas y otras quince Dignitates Dei, se hace a través de la segunda figura elemental, que, si entiendo correctamente a Lulio, representa a los elementos tal como están en el caos, o tal como salen del caos en la forma pura y universal. La conexión se hace, no en el *Liber chaos* mismo, sino en la obra que explica el *Ars demonstrativa (Compendium seu commentum artis demonstrativae)* que sigue inmediatamente al *Liber chaos* en la edición de Maguncia. Este compendio incluye partes sobre las figuras elementales, entre las cuales se encuentra el siguiente párrafo sobre la combinación *ignis, ignis* de la segunda figura elemental:

> Dignitates, essentia & unitas Dei significant, igneïtatem simplicem esse unam de quattour essentiis, de quibus tota essentia chaos constituta est, & denotant etiam, ipsum ignem simplicem esse ens constitutum de primis simplicibus formis, quae sunt similitudines dignitatum Dei; nam in eo, quod ignis est bonus, habet similitudinem bonitatis Dei, & quia est magnus in existere at agere, habet similitudinem magnitudinis Dei... Per aeternitatem denotatur, quod ignis habet conditionem durandi, & per potestatem conditionem possificandi, & per sapientiam directionem ad objectum sibi naturale effective. Per voluntatem conditionem seu proprietatem appetendi suum locum & suas perfectiones. Per virtutem conditionem virtuativam & virtuabilem. Per veritatem conditionem essendi actu. Per gloriam conditionem ardentis laetitiae effective. Per perfectionem conditionem perficiendi. Per justitiam proportionem suarum partium adinvicem. Per largitatem diffusionem & exhalationem effective... Per simplicitatem conditionem

essendi simplex. Per nobilitatem conditionem essendi nobilior caeteris tribus elementis. Per Dominium conditionem praedominandi caeteris elementis in mixto. Ex omnibus igitur his similitudinibus DEI est essentia ipsius ignis constituta.[87]

¿Qué significa esto? ¿Cómo significan la esencia y unidad de Dios de las "dignidades" que la "igneitas" es una de las cuatro esencias de las que está compuesto el caos? ¿Cómo es que el "simple ignis" puede ser una semejanza de la Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria, Perfectio, Justitia, Largitas, Simplicitas, Dominium, de Dios —o sea de las Dignitates Dei en las que se basa el Arte?

Sugerimos que este pasaje puede explicarse únicamente en términos del esquema escotiano en el cual Bonitas y los otros Nombres de Dios se convierten en causas primordiales que crean en el caos los cuatro elementos simples. De ahí que los cuatro elementos simples estén muy cerca de las Dignitates Dei: e *ignis* en particular, siendo el más ligero y más alto de los cuatro,[88] toma precedencia sobre los otros tres y está más cerca que ellos de lo divino. Lulio ha evitado utilizar las palabras "crear" y

[87] *Compendium seu commentum artis demonstrativae*, pp. 61-62 (en el vol. III de la edición de Maguncia, foliado por separado).

Es probable que la conexión entre las Dignidades y el caos fuese expuesta más claramente por Lulio cuando explicaba oralmente el Arte, pues se nos dice en la biografía contemporánea de él que cuando leía públicamente el *Art demonstrativa* en Montpellier, leía también, en relación con él, una lección sobre el "caos elemental", en la cual se contienen los "predicaments universals", "segons la teologal e católica veritat". Véase la *Vida coetània*, en R. Lull, *Obres essencials*, Barcelona, 1957, I, p. 40.

[88] Sobre lo que dice Escoto en cuanto a la ligereza y pesadez de los elementos, vése Migne, 122, 714, etcétera. Duhem sugiere que sigue a Gregorio de Nyssa más que al *Timeo* (*Système du monde*, vol. III, páginas 56-57).

"efectos" referidas a la relación entre las Dignidades, Esencia y Unidad de Dios y las esencias elementales en el caos, utilizando en su lugar las palabras "significar" y "semejanzas". Es una distinción verbal importante, sin duda alguna. Pero cuando volvemos a mirar la ilustración del *Clavis physicae* y vemos a Bonitas, Essentia, Vita, Sapientia, Veritas, Ratio, Virtus y Justitia, como si dijéramos, vertiendo sus "efectos" en la materia informe que está bajo ellas y de donde están emergiendo los elementos simples, sentimos cada vez más fuertemente que en las divisiones de la naturaleza de Escoto se encuentra la clave de la conexión entre las Dignitates y los elementos en las Artes de Lulio.

Como resultado de este descubrimiento, tenemos que revisar nuestra estimación de la posición de los elementos en la jerarquía luliana del ser. Es cierto que en su estrecha asociación con Bonitas y demás, los elementos descienden por la escala del ser hasta las más bajas de las cosas creadas, y de ahí que el ascenso pueda hacerse rastreando, por ejemplo, Bonitas-Ignis en cada peldaño de la escala. Pero su génesis no está en el fondo sino muy cerca de la cúspide, de hecho justo debajo de las Dignitates, de las cuales, en cuanto esencias, proceden inmediatamente como tercera división de la naturaleza.

En las formas del Arte posteriores al *Ars demonstrativa*, Lulio cambió el número de Dignitates sobre el que se basaba el Arte de dieciséis a nueve,[89] a saber: Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria. A éstas asoció nueve *relata*, a saber:

[89] R. Pring-Mill ha estudiado estos cambios de número en su artículo citado *supra*, p. 78, nota 4.

Differentia, Concordantia, Contrarietas; Principium, Medium, Finis; Maioritas, Aequalitas, Minoritas. En 1295 escribió una obra para explicar, o dejar más claro, el *Ars inventiva veritatis*, que es una forma de base nueve del Arte. Esa obra explicativa es el *Arbor scientiae*, o *Arbre de sciencia*[90] en la versión catalana, y tiene la forma de una serie de tres diagramas.

El primer árbol con que se topa el indagador cuando penetra en el bosque luliano es el "Arbor Elementalis". Hice un cuidadoso examen de este árbol en mi artículo anterior como parte de mi exposición de la importancia de los elementos en los procesos mentales de Lulio y en su Arte. Sin embargo no tenía entonces idea de la fuente en que bebía Lulio. Es pues con nuevos ojos como nos volvemos una vez más a inspeccionar el "Arbor Elementalis" (lámina 17*a*).

El árbol debe volverse cabeza abajo para seguir su argumentación en orden, empezando por las raíces, siguiendo las raíces hasta el tronco, desde el cual se ramifica el resto del árbol.

Las raíces del árbol son las nueve del nuevo Arte, o sea Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria, junto con los nueve relata.[91]

Desde estas raíces crece el tronco del árbol, y este tronco es un cuerpo confuso llamado caos ("cors confús qui es appellat *chaos*").[92] Otro nombre del tronco es *hyle*.[93]

[90] La versión catalana es la más accesible puesto que está publicada en la edición de Palma de las *Obres*, vols. XI a XIII (y ahora en *Obres essencials*, Barcelona, 1957, I, pp. 555-1040). Comenté el *Arbor scientiae* en mi "El Arte de Raimundo Lulio", véase *supra*, pp. 82-93.

[91] *Arbre de sciencia*, *Obres*, vol. XI, pp. 9-23.

[92] *Ibid.*, p. 9.

[93] *Ibid.*, p. 23.

Claramente este tronco es la materia informe que era el tema del *Liber chaos*. El tronco es invisible debido a la confusión que hay en él,[94] y es "el tronco general que sale de sus raíces que son las causas primeras" (" Es lo tronc general de les sues rayls qui son causes primeres").[95] Esta última definición del tronco es muy importante, porque puesto que sus raíces son Bonitas, Magnitudo y el resto, tenemos aquí esos principios nombrados efectivamente como *causas primeras*. ¿No podemos ahora igualar finalmente la Bonitas, etcétera, de Lulio como "causas primeras" con la Bonitas, etcétera, de Escoto como "causas primordiales"?

Las ramas del "Arbor Elementalis" son los cuatro elementos simples ("Les branques del Arbre elemental son los quatre elements simples").[96] Los cuatro simples brotan así inmediatamente del caos-tronco.

De estas cuatro brotan otras ramas que son mezclas de los cuatro elementos simples.[97]

Las hojas del árbol son los "accidens" de *quantitas, qualitas, relatio, actio, passio, habitus, situs, tempus, locus*.[98]

Los frutos del árbol son los *elementata*, tales como una piedra, el oro, un pez, un pájaro, un animal, un hombre.[99] Puesto que se dice que estos *elementata* son "invisibles",[100] me inclino a pensar que el conjunto del Árbol Elemental está en realidad en el caos, en cuyas divisiones

[94] *Ibid.*, p. 25.

[95] *Ibid.*, *loc. cit.* Versión latina: "Truncus generalis est de suis radicibus, quae sunt causae primariae" (*Arbor scientiae*, Lión, 1635, p. 12).

[96] *Arbre de sciencia*, ed. cit., pp. 9, 27 ss.

[97] *Ibid.*, pp. 10, 31 ss.

[98] *Ibid.*, pp. 10, 35 ss.

[99] *Ibid.*, pp. 10, 46 ss.

[100] *Ibid.*, p. 46.

(en el *Liber chaos* de Lulio) estaban contenidas, no sólo las esencias elementales y las categorías lógicas, sino la creación entera *in posse*.

Hemos simplificado mucho el "Arbor Elementalis", pero hemos dicho lo suficiente para indicar que crece indudablemente en suelo escotiano. De Bonitas y demás como *causas primeras* deriva una materia informe o confusa llamada *hyle* de la cual brotan los cuatro elementos simples. En otras palabras, los Nombres de Dios del Seudo Dionisio, convertidos en las causas primordiales de Escoto, pasan a la *hyle* del *Timeo* para producir sus efectos. Las raíces del "Arbor Elementalis" luliano están en la segunda división de la naturaleza de Escoto y el resto está en la tercera división. Y este árbol, recuérdese, está construido a fin de explicar el *Ars inventiva veritatis*, una forma de base nueve del Arte en la que no hay ninguna figura elemental. La ausencia de figuras elementales en el Arte no afecta por tanto a la teoría subyacente, por la cual las Dignitates o principios se ligan, a través del caos, con los elementos.

Obviamente, nos hemos estado zambullendo aquí en asuntos muy difíciles y complicados. La argumentación de las páginas precedentes está enormemente abreviada y simplificada. Con todo, espero que incluso con lo que llevo dicho quede establecido el punto principal, o sea que la filosofía que hay detrás de las Artes de Raimundo Lulio es la filosofía de Escoto.

La filosofía de las causas primordiales y de los elementos no le llegó a Lulio bajo una forma no cristiana; no tuvo que imponerle ese trinitarismo agustiniano que es un rasgo tan esencial de su pensamiento y de sus Artes. Esa labor había sido hecha ya por Escoto, cuya meta en el *De*

divisione naturae es correlacionar a los Padres de la Iglesia griegos y el neoplatonismo cristiano de los Nombres de Dios que sacó del Seudo Dionisio con la enseñanza de Agustín, y en particular con el *De Trinitate*.[101]

Se ha dicho que "La doctrina de la Trinidad no es para Erígena meramente una misteriosa verdad revelada... sino un hecho fundamental en la organización del Universo".[102] Es la Essentia del Padre, la Sapientia del Hijo y la Vita del Espíritu las que están en la fuente de la existencia de todo. El Padre quiere; el Hijo crea; el Espíritu perfecciona.[103] Ésta es la verdad última que está detrás del sistema creador de las causas primordiales y los elementos. El Hijo lleva a efecto la voluntad del Padre por medio de las causas primordiales, de las que Él, como Logos creador, es la suma total; el Espíritu preside sus efectos subsecuentes.

Sobre la Trinidad en su aspecto creador, Escoto utiliza también la siguiente terminología: la Essentia del Padre; la Virtus del Hijo, en las causas primordiales; la Operatio del Espíritu, en los efectos de las causas.[104] Este esquema trino último se refleja en toda la naturaleza como trinidad de Essentia, Virtus, Operatio. Cada creatura, visible e invisible, tiene en su interior esta tríada de existencia, potencialidad y acción, y estas tres son una.[105] Hay también una trinidad especial al hombre, distinguida como intelecto, razón y sentido.[106]

El esquema trino de Escoto de Essentia, Virtus, Ope-

[101] Véase *supra*, pp. 148-149.
[102] Bett, *Johannes Scotus*, p. 28.
[103] *P.L.*, 122, 455, 553; cf. Bett, *op. cit.*, p. 52.
[104] *P.L.*, 122, 568-569, 579, etcétera; cf. Bett, *op. cit.*, p. 55.
[105] *P.L.*, 122, 486-487, 881, etcétera; cf. Bett, *op. cit.*, pp. 52-53.
[106] *P.L.*, 122, 569, etcétera; cf. Bett, *op. cit.*, pp. 53-54.

ratio recuerda mucho, por supuesto, los correlativos agustinianos, y Escoto está pensando en Agustín cuando establece sus tríadas. Sin embargo, la fuente efectiva de la terminología Essentia, Virtus, Operatio parece ser, no Agustín, sino el Seudo Dionisio en el *Jerarquías Celestiales*.[107]

A los estudiosos de Lulio no hará falta recordarles mucho la importancia que tienen en su sistema los "correlativos". Los correlativos lulianos han sido nuevamente estudiados en algunos valiosos artículos de E. W. Platzeck y R. Pring-Mill. Pring-Mill llama a su artículo "The Trinitarian World Picture of Ramon Lull", y analiza cuidadosamente la doctrina de los correlativos de Lulio que "ofrece la verdadera trama y urdimbre de un universo que refleja el patrón de las Dignidades de Dios".[108] Según Lulio, es la tríada Deus, Creatura, Operatio, la que se despliega en el mundo como tríada agente, paciente, acción.[109] Lulio expresa esto a lo largo del despliegue de cada una de sus Dignitates Dei, o principia, en tríadas cuya significación correlativa se define añadiendo sufijos al nombre de cada principio.[110] Así, Bonitas se expande en las formas correlativas bonificativum (el agente), bonificabile (el paciente), bonificare (la acción). Del mismo modo, Magnitudo puede expanderse en sus correlativos

[107] *Coel. Hier.*, XI, 2; en la traducción latina de Escoto, *P.L.*, 122, 1059. Cf. Bett, *op. cit.*, p. 54, donde señala que Escoto reconcilia esta tríada con los agustinianos *esse, velle, scire*.

[108] "The Trinitarian World Picture of Ramon Lull", p. 251.

[109] *Ibid.*, p. 241. Pring-Mill utiliza el *Liber de demostracions* (*Obres*, XV) y el *Liber de correlativis innatis*, desde donde rastrea el correlativismo en las Artes.

[110] Pring-Mill, art. cit., pp. 232 ss., donde se examinan los correlativos de Lulio y su uso de sufijos correlativos.

magnificativum, magnificabile, magnificare, y así sucesivamente para todas las otras Dignitates. El ejemplo de expansión correlativa que asientan las Dignitates se sigue en todos los niveles inferiores del Arte, y de esta manera el modelo trino puede recorrerse desde el nivel más bajo de las cosas creadas hasta la cúspide en la Trinidad, y de allí de vuelta hacia abajo.

Platzeck ha subrayado con razón, en apoyo del agustinismo de Lulio, que su doctrina de los correlativos puede considerarse como agustiniana.[111] ¿Pero no podríamos adelantar ahora que los correlativos lulianos, tal como los ha analizado Pring-Mill como red de relaciones activas a través de todo el Universo, están más cerca aún del agustinismo de Escoto con su insistencia "creacionista"? Porque a pesar de la síntesis que Escoto trata de efectuar entre el trinitarismo agustiniano y sus modelos ternarios derivados, hay una diferencia. El trinitarismo escotiano se mueve en una dirección "creacionista", y eso en gran parte gracias a las causas primordiales.[112]

El poder de expansión en formas correlativas que poseen las Dignitates lulianas, ¿no insinúa la naturaleza de esas Dignitates, a saber que son ideas o emanaciones que contienen en su interior el poder de una expansión emanatoria todavía mayor? Este poder de expanderse en trinidades subsidiarias que poseen las Dignitates lulianas, puede sugerirse que es en sí mismo una indicación de su estatuto de emanaciones neoplatónicas, transformadas en Nombres de Dios como causas primordiales, como en el sistema de Escoto.

[111] E. W. Platzeck, "La combinatoria luliana", *Revista de Filosofía*, XII, 1954, pp. 136-138.

[112] Bett, *op. cit.*, pp. 109-110.

Y ahora tenemos que llamar la atención sobre una complicación en el *Liber chaos* de Lulio que omitimos en nuestro anterior examen de esa obra, a saber que las esencias elementales en el caos tienen un poder de expansión correlativa.

> Igneitas continet in se de sua essentia ignificativum, ignificabile, ignificare, ignificatum. Aeritas similiter de se continet in se aerificativum, aerificabile, aerificare, aerificatum. Hoc idem similiter sequitur de aqueitate & terreitate.[113]

Lulio prosigue explicando que ignificativum es la forma activa (el agente), ignificabile la forma pasiva (el paciente), ignificare es el acto, mientras que "ignificatum est totum suppositum complexum in natura igneitatis". Las tres primeras formas correlativas de Igneitas tienen por tanto exactamente el mismo significado que las formas correlativas de una Dignidad, mientras que la cuarta parece ser meramente un compuesto de las otras tres.

Dispuestas en un esquema, las "correlativaciones" de las Dignidades y las esencias elementales serían algo como lo siguiente:

Essentia del Padre			
Virtus del Hijo		Bonitas (*et alia*)	
Dignitates o		↓	
causas primordiales	Bonificatum	Bonificabile	Bonificare
		↓	
Operatio del Espíritu		Igneitas (*et alia*)	
efectos de las causas		↓	
(esencias elementales)	Ignificativum	Ignificabile	Ignificare

[113] *Liber chaos*, p. 1.

El hecho de que las esencias elementales contienen también el poder expansivo las colocaría en una clase de causas secundarias, por decirlo así, o emanaciones secundarias de las causas primigenias.

Pring-Mill ha observado que los elementos lulianos desarrollan formas correlativas (ignitivum, ignibile, ignire) y ha señalado que, gracias a esto, podría hacerse una conexión entre ellos y el modelo ternario que desciende desde las Dignitates en sus formas correlativas;[114] sus observaciones sobre este punto son muy sugerentes. Sin embargo, en ese artículo, en el que utiliza mi artículo sobre la teoría elemental de Lulio, me sigue en mi anterior interpretación de la utilización por Lulio de la teoría elemental como algo con lo cual se argumenta hacia arriba, como si dijéramos, por analogía desde los modelos del mundo natural hasta los patrones del mundo divino.[115]

Está claro ahora, no obstante, que los elementos lulianos son, como en Escoto, los efectos inmediatos de las causas o Dignitates. Como esencias elementales en el caos, tienen el mismo poder de expansión correlativa que las Dignitates. En la escala del ser, pertenecen, no al fondo, sino a la cúspide, inmediatamente por debajo de las propias Dignitates. Como esencias en el caos son el primer estadio en la tercera división de la naturaleza, efectos de las causas. Son la Operatio del Espíritu procediendo de la Virtus del hijo.

[114] "Trinitarian World Picture", pp. 251-252.

[115] Esto no pretende ser una crítica al artículo de Pring-Mill. El análisis de Pring-Mill de la "imagen trinitaria del mundo" en ese artículo es inapreciable y saca a luz el lado "creativo" del trinitarismo de Lulio, cuya fuente conocemos.

La fuente del trinitarismo de las Artes de Lulio, así como del sistema de Dignitates-Causas y elementos, puede encontrarse pues en el *De divisione naturae*. ¿Pero qué hay con la forma circular en que se disponen las Dignitates en las primeras figuras de las Artes (láminas 14*a*, *b*), donde aparecen inscritas (ya sea por entero o indicadas sólo por letras) en la circunferencia de un círculo en las primeras figuras del *Ars compendiosa* y del *Ars inventiva veritatis*, listas para ser puestas en movimiento cuando los círculos giren para formar el *ars combinatoria*? Hay incluso un pasaje en el *De divisione naturae* que bien podría ser el germen de estas primeras figuras o figuras "A" de las Artes, y por tanto el génesis del *ars combinatoria*.[116]

Cerca del comienzo del tercer libro de la gran obra de Escoto, el Discípulo pregunta al Maestro en qué orden deben colocarse las causas primordiales. El Maestro contesta que San Dionisio Areopagita las ha dispuesto en una serie en su libro sobre los Nombres Divinos, donde coloca a Bonitas la primera.[117] El Maestro da entonces la lista de una serie de quince causas, que van —en todo caso algunas de ellas— aproximadamente en el orden de Dionisio. Estas quince son: *1*) Bonitas, *2*) Essentia, *3*) Vita, *4*) Ratio, *5*) Intelligentia, *6*) Sapientia, *7*) Virtus, *8*) Beatitudo, *9*) Veritas, *10*) Aeternitas, *11*) Magnitudo, *12*) Amor, *13*) Pax, *14*) Unitas, *15*) Perfectio.[118] En las primeras, hasta "Aeternitas", da con cada causa el número de su lugar en la serie, pero las cinco últimas están arrojadas juntas sin esa numeración definida. Sin embargo está claro que

[116] El pasaje es de una importancia tan fundamental para Lulio que lo doy por entero en un Apéndice; véase *infra*, pp. 223-229.

[117] Apéndice, p. 223.

[118] Apéndice, p. 226.

está pensando netamente en la serie como de base quince, porque más adelante menciona que en la lista que se dio antes, Perfectio tenía el decimoquinto lugar.[119]

El Maestro explica no obstante al Discípulo que las causas primordiales son en realidad infinitas en número, que son una en el Verbo que las contiene a todas en Sí, como el monas incluye un número infinito, y que por consiguiente cualquier arreglo de ellas en un orden o serie numerados es una elección arbitraria hecha con fines de contemplación y para construir "teorías" sobre ellas. Tales órdenes de causas pertenecen a la mente del contemplador; son arreglos para ayudar a su pensamiento y no representan la infinita e incomprensible realidad.[120] El filósofo pío y puro puede empezar por cualquier causa que escoja, haciéndolas girar en un orden contemplativo a medida que construye sus meditaciones sobre ellas:

> Licet enim pie ac pure philosophantibus ab unaquaque earum [o sea las causas primordiales], prout vult inchoare, et per ceteras mentis oculum, qui est vera ratio, ordine quodam contemplationis convolvere, omnes, quascunque potest, percipiens, et in qualicunque earum terminum suae theoriae constituere.[121]

Para que quede esto más claro, el Maestro recuerda al Discípulo la figura de un círculo, con líneas rectas que corren desde el centro hasta ciertos puntos de la circunferencia. Todas las líneas que parten del centro hacia la circunferencia son de igual longitud, con espacios iguales entre ellas. Se juntan en el centro, pero los espacios que hay en-

[119] Apéndice, pp. 223 ss.
[120] Apéndice, pp. 224 ss.
[121] Apéndice, p. 226.

tre ellas se ensanchan a medida que se acercan a la circunferencia. Además, ningún punto de la circunferencia puede decirse que sea el punto donde haya que empezar o terminar, pues es continua, de donde el movimiento circular fue llamado ἄναρχος por los griegos, es decir, sin comienzo.[122] Este círculo puede compararse con las meditaciones de los teólogos sobre las causas primordiales, que empiezan donde se les antoje, ordenándolas y numerándolas de acuerdo con sus "teorías"[123] o meditaciones, y que alcanzan la visión del misterio de cómo es que son una en el Verbo y sin embargo infinitas en las innumerables "teofanías" de sus operaciones. Por consiguiente, no hay realmente un orden de las causas primordiales excepto el que se construye dentro de la mente contemplativa.

Puesto que el Magister hace esta comparación con el círculo inmediatamente después de su lista de quince causas, estamos quizá autorizados a colocar éstas en la circunferencia del círculo que él describe, obteniendo así la figura que damos como figura 5. Con ésta podemos comparar las figuras "A" de las Artes de Raimundo Lulio, donde el centro del círculo es la "A" sin nombre y en las circunferencias están inscritas las Dignitates, en un caso en número de dieciséis, en el otro de nueve (láminas 14*a*, *b*). Sin duda Escoto Erígena nos ha llevado ahora hasta el centro y el corazón mismo de las Artes de Ramón Llull. El pasaje sobre las quince causas y el círculo del *De divisio-*

[122] Apéndice, p. 228.

[123] La palabra "teoría" puede usarse en un sentido semejante al sentido en que la usa el Seudo Dionisio, o sea meditación iluminada por la luz divina que se refleja desde la cúspide bajando por los órdenes y las jerarquías; véase Dionisio Areopagita, *La Hiérarchie céleste*, introducción de R. Roques, París, 1958, p. xlvi; y R. Roques, *L'Univers dionysien*, París, 1954, pp. 125-128.

ne naturae es la "Revelatio" de su secreto. Debería imprimirse en los prefacios a las ediciones de las Artes, y estudiarse del modo más cuidadoso por todos los estudiosos de Lulio.

Nos preguntamos si el pasaje podría reflejar técnicas de meditación con utilización de círculos giratorios practicadas por el propio Escoto, o habituales en su época. Sea posible o no dar semejante interpretación del pasaje, puede decirse ciertamente que podría haber dado lugar a tales técnicas. Y finalmente tales técnicas, construyendo "teorías" sobre las causas, regresando a su inefable Unidad y a sus efectos como "teofanías" a través de la naturaleza, infinitamente múltiples y maravillosas en su extensión a lo numeroso e infinitamente misteriosas en su retracción hasta el Uno innombrable, podrían haber resultado en el complejo fenómeno del *ars combinatoria* de Raimundo Lulio.

Puede notarse una diferencia entre las figuras "A" de Lulio y la que hemos construido a partir de las direcciones de Escoto. En las figuras de Lulio, las líneas no van de la circunferencia al centro; unen los puntos de la circunferencia, dejando el centro vacío para la "A". Puede sugerirse por lo tanto que, mientras que las Artes reflejan el lado positivo del sistema de Escoto, Lulio no pasaba tampoco por alto su lado negativo, esa "teología negativa" que Escoto sacaba del Seudo Dionisio, según la cual Dios no puede definirse por atributos positivos sino sólo por negativos. La división primaria de la naturaleza, según Escoto, es en "todo lo que es" y "todo lo que no es". Puede ser sólo una coincidencia que "A" pueda representar a Anarchos, el Uno Sin Nombre y Sin Forma, en el centro del círculo sobre cuya circunferencia están sus Nombres.

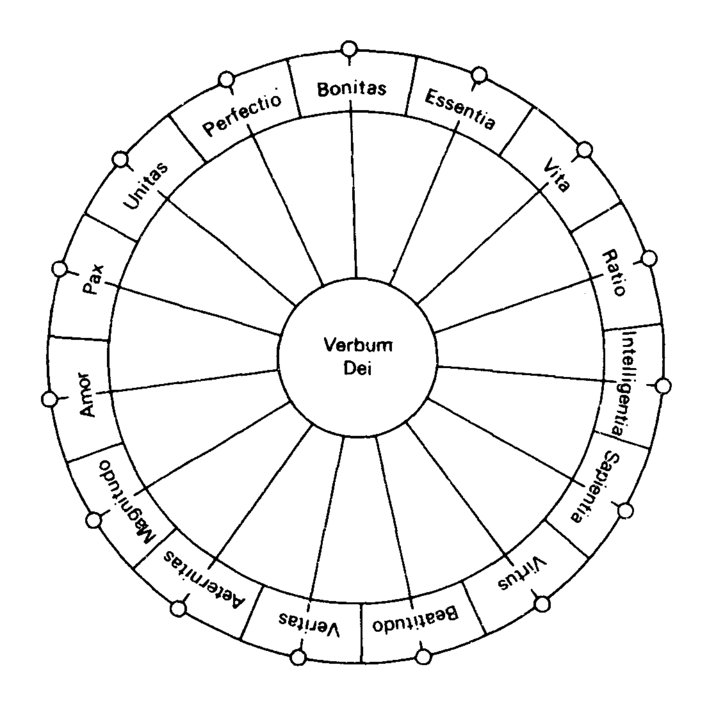


FIGURA 5. *Figura construida a partir de Juan Escoto Erígena sobre las Causas Primordiales y el Círculo.*

En un notable artículo sobre la figura "A" de Lulio y la "esfera inteligible" de Plotino, E. W. Platzeck señaló que la unidad de las Dignitates de Lulio en el Hijo muestra que utilizaba una fuente cristiana, no una fuente árabe; sugirió una influencia del Seudo Dionisio y conjeturó una relación entre la figura "A" y la noción plotiniana de la esfera inteligible.[124] Preguntándose cómo pudieron

[124] E. W. Platzeck, "La figura 'A' del *Ars* luliano y la esfera inteli-

llegar hasta Lulio las concepciones de Plotino, mencionaba el nombre de Juan Escoto Erígena.[125] El círculo con el que Escoto compara las causas primordiales pertenece sin duda al neoplatonismo tardío corriente[126] que el Seudo Dionisio heredó y transmitió a Escoto, desde quien llegó hasta Lulio.

La obra de Lulio que me hizo ver por primera vez la enorme importancia que tenían para él los elementos, y que examiné en mi artículo de 1954 desde ese punto de vista, fue el *Tractatus de astronomia.* Escrito en 1297, después de que Lulio se había pasado a la forma de base nueve del Arte, esa obra aplica el Arte al tema *coelum*. Los principios divinos de Bonitas, Magnitudo, etcétera, se encuentran en cada peldaño de la escala del ser a medida que se vierten en lo que Escoto llamaría sus "teofanías", aunque hasta ahora no he encontrado el uso de esa palabra en Lulio. El *coelum* viene justo debajo de los Ángeles en la escala de Lulio, y justo por encima del Hombre. En el *Tractatus de astronomia* Lulio examina la Bonitas, etcétera, tal como son en el cielo, o en las estrellas.

Lulio piensa el cielo en un sentido muy definidamente astrológico, y las estrellas significan para él los siete planetas y los doce signos del Zodiaco y las influencias que

gible de plotino", en E. W. Platzeck, *Miscellanea luliana*, Schola Lullistica, Mallorca, 1953-1954, pp. 19-33.

[125] *Ibid.*, pp. 30, 32. Platzeck no se refiere al pasaje sobre el círculo que he utilizado yo, ni piensa en ningún pasaje en particular, sino que remite al lector al comentario de Mahnke sobre el misticismo matemático en Escoto (D. Mahnke, *Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt*, Halle, 1937, pp. 188 ss.).

[126] El pasaje de Plotino que está quizá más cerca de Escoto en cuanto al círculo está en *Enn.*, VI, 5, 5.

éstos tienen sobre el hombre y sobre la naturaleza de acuerdo con las enseñanzas de la astrología. Como mostré en mi artículo, elabora un sistema para calcular las influencias de las estrellas en términos de su influencia básica sobre los elementos y las cualidades elementales, utilizando una figura giratoria como las figuras que utilizó en las artes, pero que aquí está sin duda modelada sobre los esquemas típicos y tradicionales para representar los signos y los planetas, y utiliza también una notación alfabética (ABCD) para los elementos, que nos recuerda las notaciones alfabéticas (BCDEFGHIK y así sucesivamente) que utiliza para las Dignitates o principios.[127]

Lulio explica en esta obra que es una nueva clase de "astronomía", o más bien de astrología, la que introduce aquí, y que se funda, no en los "viejos principios" utilizados por los astrólogos, a saber los signos y los planetas, sino en los "nuevos principios" del cielo, que son Bonitas, Magnitudo y el resto de los nueve.[128] En un curioso pasaje que cité en mi artículo anterior sin poder explicarlo, parece pensar que las "influencias" de Bonitas, Magnitudo y demás, tal como son en el cielo, se transmiten a las cosas de abajo de la misma manera que se transmiten las influencias de los signos y planetas.

> Los signos y los planetas no transmiten nada a los cuerpos inferiores, ya sea sustancialmente o accidentalmente, de sus propiedades esenciales y naturalezas; sino que imprimen sobre ellos (es decir sobre los cuerpos inferiores) sus semejanzas que son las influencias que transmiten a los inferiores. . . Y las similitudes o influencias que son transmitidas de los supe-

[127] "El Arte de Raimundo Lulio", pp. 30-58. La figura giratoria del *Tractatus* se reproduce *ibid.*, p. 32, figura 2.

[128] *Supra*, pp. 39-42.

riores son las similitudes de *bonitas*, *magnitudo*, y de los otros principios del cielo, que mueven las sustancias inferiores de tal manera que en el acto se convierten en aquellas letras que potencialmente tienen en sí.[129]

Me di cuenta oscuramente de que había un nexo entre BCDEFGHIK, o los principios divinos, y ABCD, o los elementos, a través de las influencias de las estrellas sobre los elementos que Lulio calcula tan cuidadosamente en esta obra. Pero, no teniendo entonces ninguna idea de la influencia de Escoto sobre Lulio, no podía entender cuál era ese nexo.

En el sistema de Escoto, como sabemos, las esencias elementales están encima de las estrellas, incluso encima de los ángeles; proceden inmediatamente de las causas. Parecería pues ahora que lo que Lulio está haciendo es adaptar el sistema de Escoto a la astrología. Cuando los principios divinos, en su estrecha asociación con los elementos semidivinos, alcanzan el *coelum* en el derramamiento de sus teofanías creación abajo, sus influencias *subsecuentes* sobre las cosas que están debajo de las estrellas puede asociarse con las influencias astrológicas normales sobre los elementos, excepto que tales influencias son ahora siempre buenas, pues las "cualidades propias" de los elementos, o cualidades más fuertes, quedan identificadas con su esencial Bonitas y demás.[130]

Por consiguiente, es sin duda una nueva clase de astrología la que Lulio hace en esta obra;[131] es una astrología adaptada al escotismo.

No podemos desembarazarnos de la astrología en el lu-

[129] Citado *supra*, p. 41. De París, B. N., lat. 17827, f. 17^{v}.
[130] Pp. 43 ss.
[131] Pretende que es una nueva clase; véase *supra*, p. 30.

lismo diciendo que se encuentra únicamente en el *Tractatus de astronomia*, porque, como mostré en mi artículo, toda la teoría del *Tractatus* se repite en dos de las obras enciclopédicas encaminadas a explicar el Arte: en el "Arbor Coelestis" del *Arbor scientiae* y en el nivel *coelum* del *Liber ascensu et descensu intellectus*, para no mencionar otras obras.[132] La adaptación del sistema escotiano de las causas primordiales y los elementos a una "nueva" clase de astrología era así parte esencial del esquema luliano.

Ahora bien, no hay nada de astrología en el *De divisione naturae*. El comentario de Escoto sobre el cielo parece ser genuina ciencia astronómica griega, y no astrológica en absoluto.[133] Se muestra por cierto muy original al proponer un sistema en parte heliocéntrico, afirmando que Júpiter, Marte, Venus y Mercurio giran alrededor del Sol, perfeccionamiento respecto del sistema heraclideano (que conocía probablemente a través de Martianus Capella) que no se repetiría en la Europa occidental hasta los días de Tycho Brahe. No hay rastro de esto en Lulio, que parece firmemente arraigado en el sistema tradicional utilizado por los astrólogos.[134] Las esencias elementales de Escoto están por supuesto encima de las estrellas; y en su comentario sobre los elementos y las cualidades elementales derivdas de éstos no hay ninguna sugerencia de influencias astrológicas sobre ellos. En lo que está pensando es en la teoría filosófica griega de los elementos, que le ha llegado

[132] Pp. 62-64, 67, 78 ss., 86-93.

[133] *P.L.*, 122, 697 ss. Sobre la astronomía de Escoto, véase Duhem, *Système du monde*, III, pp. 58-62.

[134] Podría haber considerado sin embargo una reforma del sistema; véase mi artículo, p. 86, y Pring-Mill, "El número primitivo de las Dignidades", *Estudios Lulianos*, I (3), p. 329, nota.

bajo una forma influida por la mística a través de los Padres de la Iglesia griegos. Con respecto a las estrellas y a los elementos, sin embargo, está sin duda imbuido en la teoría del *Timeo* de que los elementos, tal como son en las estrellas, tienen una forma más refinada y sutil que la que tienen más abajo en la escala de la creación, una forma en la que predominan la luz y los elementos "espirituales" de Ignis y Aer. Esto podemos verlo de hecho en la útil ilustración al *Clavis physicae* en la que los Ángeles aparecen en la sección Ignis, junto con las estrellas como "globos de fuego" (como los llama Anselmo[135] siguiendo la física platónica aceptada por los primeros escritores cristanos medievales, antes de la introducción de Aristóteles).

Es probable, me parece, que Lulio sostuviera también el punto de vista de que los elementos son de una cualidad más refinada en la estrellas. Si suscribía también el punto de vista del *Timeo* de que hay racionalidad en las estrellas, que éstas son seres inteligibles, informados con el *anima mundi*, es cosa que prefiero dejar como cuestión abierta, en espera de un examen más cuidadoso del *Tractatus de astronomia*.[136] El ilustrador del *Clavis Physicae* parece adscri-

[135] Véase Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, 1906-1913, II, páginas 259-260. Hamlet suscribía a la primitiva física medieval platónica cuando desafiaba a Ofelia a que "Doubt that the stars are fire". Véase mi artículo "Shakespeare and the Platonic tradition", *University of Edinburgh Journal*, otoño, 1942.

[136] Lulio ciertamente plantea la cuestión del *anima mundi* en el *Tractatus* y parece aceptarla. El pasaje está citado en G. Pirovanus, *Defensio astronomiae*, Milán, 1507, sig. d iii (segunda edición con el título *De astronomiae veritate dialogus*, Basilea, 1554). Por "astronomía" el autor entiende la astrología. La última parte de su obra consiste casi enteramente en largas citas del *Tractatus de astronomia* de Lulio, y constituye casi una edición impresa de esa obra por lo demás inédita. Debo la inferencia a Pirovanus a D. P. Walker.

bir tal punto de vista a Escoto, cuando muestra al *anima mundi* con la cabeza entre las estrellas.[137]

Dejando de lado estos problemas demasiado importantes y difíciles para tratarlos meramente de pasada, adelantaré aquí únicamente el punto de vista de que, hasta donde me es posible ver actualmente, la astrología del lulismo es una inserción que hace Lulio en el sistema de Escoto, inserción para la que no hay ninguna justificación en el *De divisione naturae*.

No podemos evitar el sentimiento de una brusca salida de la profunda y mística interpretación del círculo que encontramos en la figura "A" del Arte al encontrar que cuando el círculo de las causas ha descendido hasta el nivel *coelum*, tiene tras de sí un diagrama astrológico ordinario. Y en efecto, se encontrará probablemente, cuando los estudiosos hayan tenido tiempo de trabajar en todo este material nuevo, que Lulio ha endurecido, empobrecido y vuelto más rígida la maravillosa sutileza del sistema de Escoto en el proceso de convertirlo en un Arte.

La justificación de Lulio debe ser que está utiizando el sistema con una finalidad diferente. Escoto estaba desarrollando una filosofía de la naturaleza cristiana, mística y de hecho apocalíptica. La expansión del Uno en el Todo, a través de las causas primordiales y de los elementos, iba seguida de la Redención del Todo vuelto al Uno. En el lulismo, esta concepción tremenda se transforma en una vía para ascender y descender por la escala del ser, a través de las causas y de los elementos, utilizable para su propósito apologético de convencer a los incrédulos de la

[137] Se encontrará una reproducción y comentario de esta ilustración en el artículo de Mlle. d'Alverny, "Le cosmos symbolique du XIIe siècle", pp. 69-78.

verdad de la revelación cristiana y de la Trinidad. Para ese propósito, la introducción de la ciencia astrológica aceptada por sus oyentes de todos los credos, ya fueran cristianos, judíos o musulmanes, habría tenido sus ventajas. Es posible, con todo, que la astrología del Arte no entrase en juego cuando se la usaba para propósitos de apologética religiosa, sino únicamente cuando se utilizaban ciencias basadas, como la medicina astrológica, en sus pricipios.

Pues debe recordarse que la adaptación luliana del escotismo en un Arte organizado científicamente lo hacía capaz de usarse como instrumento para calcular las influencias elementales en las ciencias o seudo ciencias. Él utilizaba las notaciones alfabéticas y las figuras del Arte en sus propias obras sobre medicina astrológica, y —aunque Lulio mismo no era un alquimista y no usó nunca el método para fines alquímicos— sus sucesores, los seudo lulistas, habrían de hacerlo.[138] Este desarrollo no hubiera sido posible sin la introducción de la astrología en el Arte. Podemos ver por lo tanto en el Arte luliano los comienzos de un proceso a través del cual unos métodos diseñados con fines de contemplación mística de la obra de Dios en la naturaleza se convierten en métodos científicos o seudo científicos.

Hasta ahora, no hemos encontrado realmente nada con qué comparar a Lulio. Aparte de la evidente influencia agustiniana, ninguna otra fuente ha sido segura. Esta si-

[138] Como señalé en mi artículo anterior, p. 57, el descubrimiento de la presencia de la astrología elemental en las Artes lulianas destruye la división entre obras "genuinas" y "seudo lulianas", aun cuando Lulio no era personalmente un alquimista practicante. Sobre su medicina astrológica, véase mi artículo, pp. 50-54, y R. Pring-Mill, "El número primitivo de las Dignidades", *Estudios Lulianos*, II, 2, 1958, pp. 27 ss.

tuación queda ahora profundamente revolucionada, y se ha abierto una puerta por la cual pueden pasar los estudiosos de Lulio para sumergirse en el cuarto de millón de palabras[139] del *De divisione naturae*, un acervo casi inagotable de riquezas en el que los esperan tesoros no tocados en absoluto en el presente artículo. Está, por ejemplo, el desarrollo escotiano de la luz como forma más alta de ignis, basado en el *Fiat lux* del Génesis,[140] que le permite expresar las interrelaciones entre la Trinidad en términos de ignis,[141] y que probablemente tiene mucho que dar para explicar el *Liber de lumine* de Lulio. O está su tratamiento de la unidad de las artes liberales,[142] basado en Martianus Capella, para estudiar el enciclopedismo de Lulio. O está la numerología y aritmología escotianas, su geometría boecia,[143] para trabajarla en relación con la numerología y geometría lulianas. O están las alegorías de Escoto, en particular, tal vez, su desarrollo del *Lignum vitae* (cuatro siglos antes de Buenaventura)[144] para ser meditadas cuando especulamos sobre lo que sus "árboles" favoritos pueden haber significado para Lulio. Ni tampoco el presente artículo ha agotado de ninguna manera, sino en rea-

[139] Este es el cálculo de Bett sobre la extensión de la obra, *Johannes Scotus*, p. 19.

[140] *P.L.*, 122, 691 ss.

[141] "Nam et Pater lux est, et ignis, et calor: et Filius est lux, ignis, calor; et Spiritus sanctus lux, ignis, calor. Illuminat enim Pater, illuminat Filius, illuminat Spriritus sanctus; ex ipsis enim omnis scientia et sapientia donatur" (*ibid.*, 743). El pasaje es una expansión de una cita de Epifanio (*ibid.*, 742).

[142] *Ibid.*, 869 ss. Todas las artes liberales son sobre la "naturaleza" excepto la gramática y la retórica, pero éstas quedan incluidas porque las otras no pueden tratarse sin ellas.

[143] Sobre la geometría, véase en particular *ibid.*, 493, 602, 774-775, pero las formulaciones geométricas sobre el tema aparecen en toda la obra.

[144] *P.L.*, 122, 979 ss.

lidad sólo iniciado, la cuestión fundamental de las causas primordiales y los elementos en Escoto y en Lulio. Un problema que apenas he rozado es la cuestión de si la "devictio" luliana, por la cual las "cualidades propias" salen siempre victoriosas, puede relacionarse con la noción escotiana de que los "superiores", en la escala del ser, tienen más realidad que los "inferiores".[145] También debe investigarse si los pasajes de Escoto sobre las virtudes y los vicios[146] pueden ofrecer una explicación del sistema luliano por el cual las virtudes parecen "vencer" a los vicios según la analogía con las "devictio" elemental.[147] Queda pues mucho por hacer, y bien pueden pasar años antes de que puedan sacarse conclusiones de todo este material nuevo.

Además, en nuestro entusiasmo con este descubrimiento, sería imprudente abandonar las anteriores líneas de in-

[145] "Fiat secundus modus essendi et non essendi, qui in naturarum creatarum ordinibus atque differentiis consideratur, qui ab excelsissima et circa Deum proxime constituta intellectuali virtute inchoans, usque ad extremitatem rationalis irrationalisque creaturae descendit... Ubi mirabili intelligentiae modo unusquisque ordo cum ipso deorsum versus novissimo, qui est corporum, et in quo omnis divisio terminatur, potest dici esse et non esse. Inferioris enim affirmatio, superioris est negatio. Itemque inferioris negatio, superioris est affirmatio" (*ibid.*, pp. 443-444).

[146] Los vicios se mudan en las virtudes contrarias a ellos o son absorbidos por ellas. Así Superbia se muda en Amor Coelestis; la virtud de Bonitas consume a su contrario, Malitia, absorbiéndola. En aquellos que son perfectos, las pasiones irracionales se mudan en virtudes naturales (*ibid.*, p. 916). Las comparaciones elementales aparecen aquí y en otros lugares. La superioridad del Fuego y el Aire sobre la Tierra y el Agua es un paradigma de la regeneración de la naturaleza humana cuando no quede nada "pesado" en ella sino que todo esté convertido en espíritu (*ibid.*, pp. 947-948).

[147] Véase mi "Arte de Raimundo Lulio", pp. 52-54 y la lámina 3, que compara los diagramas de Lulio que muestran virtudes y vicios con sus figuras elementales. Las virtudes y vicios del alfabeto del *Ars brevis* (lámina 14*e*) se relacionan con esta concepción.

vestigación de las fuentes de Lulio, aunque éstas puedan tomar nuevas direcciones. Por ejemplo, la vieja cuestión de la influencia árabe puede no haber quedado definitivamente desechada, aunque conocemos ahora la fuente principal y sabemos que es una fuente cristiana. Parte del método apologético de Lulio consistía en hacer aceptables sus argumentos para los incrédulos, y esto bien podría haber supuesto la utilización de fuentes árabes que contuvieran tendencias neoplatónicas similares al neoplatonismo de Escoto. Se sabe de hecho que la obra de Escoto influyó a algunos pensadores árabes. En particular, tal es el caso del escrito judeo-árabe conocido en la Edad Media como "Avicebrón", cuya *Fons vitae*, según Duhem,[148] hace eco al *De divisione naturae*. Podría ser pues una guía hacia fuentes árabes subsidiarias de Lulio, si las hay, investigar en quienes se sabe que fueron influidos por los Padres de la Iglesia griegos, por el Seudo Dionisio o por Escoto.

El otro antiguo problema, a saber la cuestión de si Lulio estuvo o no influido por la Cábala judía, puede aparecer ahora bajo una luz bastante nueva. Pues el misticismo de la Cábala es un fenómeno estrechamente *paralelo* al misticismo de Escoto. En la Cábala hebrea, el *sephiroth* deriva del "en-soph" innominado, y los nombres del *sephiroth* son Gloria, Sapientia, Veritas, Bonitas, Potestas, Virtus, Eternitas, Splendor, Fundamentum[149] —serie en la que muchos de los atributos divinos, de hecho la mayoría, son

[148] Duhem, *Système du monde*, vol. V, pp. 38-75; cf. Bett, *Johannes Scotus*, p. 175.

[149] Millás Vallicrosa señala la similaridad de los nombres del *sephiroth* con las Dignitates de Lulio en su artículo "Algunas relaciones entre la doctrina luliana y la Cábala", *Sefarad*, XVIII (2), 1958, pp. 241-253. No he encontrado Gloria en ninguno de los *Nombres divinos* de Escoto, pero Lulio lo utiliza (véase *supra*, p. 154, nota 26). Como Gloria es uno

los mismos que los que encontramos en los Nombres del Seudo Dionisio. Hay otros puntos en común entre el escotismo y el cabalismo, y Duhem quedó tan impresionado por las coincidencias entre el *Zohar* y la doctrina de Erígena, que supuso que los cabalistas que lo escribieron estaban familiarizados con la obra de Escoto.[150] Aunque no se me ocurriría tener una opinión sobre un asunto en el que sólo pueden decidir los eruditos hebreos, podría yo señalar que el cabalismo y el lulismo (que sabemos que es una forma de escotismo) son fenómenos que nacen en España más o ménos al mismo tiempo. El *Zohar*, como lo ha mostrado G. Scholem, derivaba de la escuela de cabalismo de Gerona, en el norte de Cataluña, y fue escrito alrededor de 1275 en Castilla.[151] Fue en el año 1274 cuando Lulio tuvo la visión en el Monte Randa en la que le fueron divinamente reveladas las dos figuras primarias del Arte, la figura "A" y la figura "T".[152] No deja de ser significativo que más o menos al mismo tiempo el *Zohar*, con su ferviente exposición de la doctrina del *sephiroth*, estuviese tomando forma. El problema de la Cábala en relación con Lulio empieza a tomar una forma ligeramente diferente. Deberíamos preguntar, no tanto si Lulio estuvo influido por la Cábala, sino si el cabalismo y el lulismo, con su base escotiana, no son fenómenos de un tipo similar, nacidos uno en la tradición judía y otro en la cristiana, que aparecen ambos en España más o menos al mismo

de los nombres del sephiroth, esto podría indicar tal vez alguna infiltración cabalística en el escotismo de Lulio.

[150] Duhem, *Système du monde*, vol. V, pp. 84, 114-115, 137, 156-157.

[151] G. G. Scholem, *Major trends in Jewish mysticism*, Jerusalem, 1941, pp. 153, 170.

[152] E. A. Peers, *Ramon Lull*, Londres, 1929, pp. xv, 103-109; Pring-Mill, "Trinitarian World Picture of Ramon Lull", pp. 231-232.

tiempo, y que podrían, por decirlo así, haberse alentado mutuamente engendrando ambientes similares, o tal vez empapándose mutuamente el uno al otro.

Resulta ahora seguro sin embargo que la fuente principal de las ideas de Lulio no era ni árabe ni hebrea sino cristiana, a saber el *De divisione naturae* de Juan Escoto Erígena, donde se expone una filosofía cristiana fuertemente influida por los Padres de la Iglesia griegos y por el Seudo Dionisio, pero que su autor trató de integrar con la tradición cristiana latina, y en particular con Agustín.

La historia de la influencia de Escoto es bastante curiosa.[153] Durante su vida estuvo implicado en varias controversias teológicas y algunos de sus puntos de vista fueron condenados en tempranos Concilios de la Iglesia. No obstante que su influencia fue considerable en la primera Edad Media, y se ha rastreado posiblemente en Anselmo y seguramente en Hugo de Saint-Victor y Ricardo de Saint-Victor. Éstos, como se recordará, se cuentan entre los escritores latinos cristianos que se han mencionado como posibles influencias sobre Lulio.

La influencia de Escoto parece haber ido creciendo a lo largo del siglo XII y haber alcanzado su clímax hacia comienzos del siglo XIII.[154] Esta boga puede haberse debido en parte a los escritos de Honorius Augustodunensis,[155]

[153] Sobre la influencia de Escoto, véase el artículo de F. Vernet "Erigène", en el *Dictionnaire de théologie catholique*; Cappuyns, *Jean Scot Erigène*, pp. 233 ss.; Bett, *Johannes Scotus*, pp. 171 ss.

[154] D'Alverny, "Le cosmos symbolique du XII^e siècle", pp. 32 ss.

[155] Sobre Honorius Augustodunensis, véase el artículo de Mlle. d'Alverny; E. M. Sanford, "Honorius, *Presbyter et Scholasticus*", en *Speculum*, XXIII, 1948, pp. 397-425; Y. Lefèvre, *L'Elucidarium et les Lucidaires*, París, 1954, pp. 214-222; y ahora *Clavis physicae*, ed. Lucentini, Roma, 1974.

cuyo *Clavis physicae*, como hemos visto, es una selección del *De divisione naturae* y cuyas otras obras muestran también tendencias escotistas. Parece bastante seguro que Honorius vivió como "inclusus" o eremita, en Regensburg, y es bastante verosímil que hubiera un monasterio con una tradición irlandesa, probalemente habitado en su mayoría por monjes irlandeses, cerca de Regensburg. Puede pues plantearse, naturalmente, la pregunta, pero no contestarse, de si esto tuvo algo que ver con el conocimiento por Honorius de la obra del gran irlandés del siglo IX. Aquí es acaso pertinente mencionar que R. Klibansky señaló hace algunos años que hay un manuscrito en la Bodleian que contiene el *Timeo* en la versión de Calcidius y el *De divisione naturae* de Escoto, ambas obras escritas de mano irlandesa, que son probablemente de principios del siglo XII.[156] Esto podría indicar que uno de los canales de la propagación de la obra de Escoto en el siglo XII pudo haber sido la tradición monástica irlandesa, pero no puede construirse nada sobre un hecho aislado. En cuanto a la pregunta que se nos ocurre hacer ahora, y que casi con seguridad no se ha hecho nunca antes, podemos tener la certeza antes de hacerla de que es incontestable. ¿Había una técnica de meditación sobre el *De divisione naturae* en la tradición monástica irlandesa, que utilizara acaso círculos o figuras giratorios? ¿Pudo haber un grupo de "escotos" en España, o en Mallorca, con los que Lulio haya podido estar en contacto? Esta última pregunta podría probablemente contestarse, ya sea afirmativa o negativamente, por medio de la investigación, pero podría no decirnos mucho —incluso si la respuesta es afirmativa— a menos

[156] Bodleian, Auct. F. 3. 15. Véase R. Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition*, Warburg Institute, Londres, 1939, p. 30.

que se pudiera encontrar una respuesta a la primera pregunta.

Luego está el problema de Honorius mismo y Lulio. ¿Pudo Lulio haber visto un manuscrito del *Clavis physicae*? ¿Utilizó esa obra más bien que un manuscrito completo del original? Para contestar a esto se necesitaría investigar si las partes del *De divisione* que incluye Honorius son las que más probablemente influyeron en Lulio. Éste podría ser también un problema insoluble. Sin embargo, el *Clavis physicae* tiene que tomarse sin duda en cuenta como posible medio a través del cual puede haber llegado a Lulio la influencia escotiana. No me parece muy probable que Lulio haya estado influido por la tradición escotiana ulterior de Alemania, aunque, naturalmente, todo es posible, incluso una visita de Lulio a Regensburg. Pero debe recordarse que Honorius vivió y escribió cerca de un siglo antes que Lulio, y parece en conjunto más factible que la influencia escotiana haya llegado a Lulio desde algún centro de difusión más cercano a su tierra más bien que de Alemania.

Ahora tenemos que adentrarnos en el aspecto más sorprendente de la historia del *De divisione naturae* y de su influencia.

En los primeros años del siglo XIII un tal Amalrico de Bena empezó a enseñar doctrinas que había sacado del "*Periphysion, id est, De Natura*" De Juan el Escoto, según dice el Cardenal Enrique de Ostia.[157] La "herejía amalriciana" empezó a diseminarse y parece haber tenido un ca-

[157] Hay citas de los documentos pertinentes en Cappuyns, *Jean Scot*, pp. 247 ss.; véase también Bett, *Johannes Scotus*, pp. 176 ss. Sobre la herejía amalriciana, véase G. C. Capelle, *Autour du décret de 1210, Amaury de Béne*, Bibliothéque Thomiste, XVI, París, 1932.

rácter fervientemente trinitario y místico. Fue condenada, y Amalrico fue expulsado de la Universidad de París, donde había sido lector. Murió en 1207, y unos años más tarde algunos de sus discípulos fueron quemados y se decretó que con ellos se quemasen sus libros, entre otros el *De divisione naturae*.[158]

La atención que los heréticos habían despertado hacia la obra de Escoto comprometió su sobrevivencia misma, pues en 1225 el papa Honorio III (que no hay que confundir, naturalmente, con el Honorius que escribió el *Clavis physicae*) mandó a todos los obispos y arzobispos de Francia la orden de que todas las copias del "libro llamado *Periphisis*", completas o parciales, debían ser entregadas y confiscadas, y enviadas a Roma para ser quemadas.[159] Órdenes parecidas se enviaron a los obispos y arzobispos de Inglaterra. La orden no fue obedecida del todo, puesto que algunas copias han sobrevivido, pero la mayor parte debe haber desaparecido.[160]

Existe el rumor de que esta tentativa de exterminar el *De divisione naturae* se debió no sólo al uso del libro por los amalricianos, sino también a que era un libro favorito de los albigenses, esa misteriosa secta que nació en el sur de Francia en el siglo XII, aparentemente gracias a la influencia de una secta herética de la Iglesia de Oriente, los paulicianos. Como es bien sabido, las cruzadas de los

[158] Cappuyns, *op. cit.*, p. 248. El *De divisione naturae* no se cita de hecho en el decreto de 1210, pero Cappuyns señala que había sido proscrito por Honorio III en el sínodo.

[159] H. Denifle-A. Chatelain, *Chartularium universitatis Parisiensis*, París, 1889, I, pp. 106-107; la orden está citada en Cappuyns, *op. cit.*, páginas 247-248. Cf. También sobre todo este asunto el artículo "Erigène" en el *Dictionnaire de théologie catholique*.

[160] Cappuyns, *op. cit.*, p. 250.

albigenses emprendieron la tarea bastante difícil de exterminar completamente todo un conjunto de gentes y el proceso se acompañó de la destrucción de los libros y papeles de la secta, de tal modo que lo poco que sabemos de sus creencias y prácticas religiosas nos ha llegado a través de sus enemigos, en los interrogatorios de herejes albigenses por la Inquisición. Para 1225, cuando Honorio III dio la orden de destruir el *De divisione naturae*, las cruzadas de los albigenses habían terminado, aunque la herejía no había sido enteramente suprimida todavía. En 1229 la Inquisición se estableció en Languedoc y prosiguió el trabajo de borrar de la historia a esas gentes y sus libros.

El cronista Albéric des Trois-Fontaines, al hacer la crónica de los acontecimientos del año 1225, cita la orden del papa Honorio III contra el libro llamado "Periphisis", y hace a continuación algunas observaciones interesantes. Anota que el "Magister Hugo de Sancto Victore in libro Didascalicon" menciona que Johannes Scotus "scripsit theologiam de decem cathegoriis in Deum". Se refiere a la frase del *Didascalicon* de Hugo que describe a Escoto como teólogo y autor de la obra sobre "las diez categorías que conducen a Dios".[161] El *Didascalicon* está saturado de la influencia de Escoto, y Trois-Fontaines parece citarlo como la obra de un teólogo muy reputado en la que se trata con respeto el libro condenado ahora. Trois-Fontaines prosigue entonces repitiendo la leyenda, propagada por William de Malmesbury, de que Escoto encontró su fin como una especie de mártir en Inglaterra. Parece pues que es casi con pesadumbre como Trois-Fontaines registra el

[161] "Theologus... nostri temporis Johannes Scotus... de decem categoriis in Deum...", *P.L.*, 176, 765; la frase la repite Ricardo de Saint Victor, *P.L.*, 177, 202. Cf. Cappuyns, *Jean Scot*, pp. 71, 184.

hecho de que un libro que estuvo circulando durante 300 años caiga ahora bajo tal condena, aunque esta condena era necesaria "por culpa de los albigenses, nuevos y falsos teólogos", que no han entendido correctamente el libro y han pervertido su significado a fin de confirmar sus herejías.[162]

Puede compararse con esto la observación del cardenal Nicolás de Cusa, en su *Apologia doctae ignorantiae.* Acaba de hablar de la herejía amalriciana, y observa que "sucede a los hombres de poca inteligencia que caen en el error por no haber escrutado las alturas por medio de la *docta ignorantia*... Por eso todos los santos hacen acertadamente la advertencia de que tan débiles ojos deben apartarse de la luz intelectual. Nunca se les deben enseñar libros como los de San Dionisio... o el *Perifiseon* de Juan el Escoto".[163]

[162] Inmediatamente después de citar la orden del papa Honorio III de que se quemen todas las copias del "Perifisis", Albéric des Trois-Fontaines prosigue así: "De libello supra dicto testatur Magister Hugo de Sancto Victore in libro Didascalicon, quod Iohannes Scotus scripsit theologiam de decem cathegoriis in Deum. De quo Iohanne habetur in historia nova Anglorum, quod martyr estimatus est; lege supra in anno 878; non est igitur mirum, si libellus hic ante 300 circiter annos editus et magnum concilium nuper celebratum evasit et hoc anno (1225) dampnationem incurrit propter novos Albigenses et falsos theologos, qui verba bene forsitan suo tempore prolata et antiquis simpliciter intellecta, malè intelligendo pervertebant et ex eis suam haeresim confirmabant." *Monumenta Germaniae Historica*, XXIII, 915. Una prueba más del nexo de la obra de Escoto con esos herejes es el hecho de que un sínodo condenó en Sens el libro debido a que lo usaban los cátaros; véase Hefele-Leclerq, *Histoire des conciles d'après les documents originaux*, París, 1913, V, 2, p. 1443. Cf. F. A. Staudenmaier, *Johannes Scotus Erigena*, Frankfort, 1834, p. 205; Cappuyns, *Jean Scot*, p. 250; M. Dal Pra, *Scoto Eriugena*, Milán, 1951, p. 243.

[163] "Accidit autem hoc viris parvi intellectus, ut in errores incidant, quando altiora sine docta ignorantia perquirunt... Unde recte admonent omnes sancti, quod illis debilibus mentis oculis lux intellectualis subtrahatur. Sunt autem illis nequaquam libri sancti Dionysii... clauis

Aunque el Cusano no menciona a los albigenses entre las gentes de ojos débiles, es posible que estuviera también pensando en ellos. Y su observación hace más explícita una tendencia, visible ya en Trois-Fontaines, a separar el *Perifiseon* mismo, y a su autor, de la condena que ha caído justificadamente sobre los usos heréticos de la obra.

Todo esto despierta un fuerte deseo de saber más en cuanto a las clases de usos que esos diferentes herejes hicieron del *De divisione naturae*. El "Perfectus" albigense parece haber sido una persona que se había sometido a algún curioso tipo de disciplina ascética y contemplativa. ¿Es posible que incluyera alguna forma de la meditación escotiana sobre los Nombres de Dios? Y cuando leemos aquella historia de cómo cuatro de los "Perfectos" escaparon durante la noche del último refugio de la secta en la asediada Montségur, llevando consigo algunos libros sagrados en su huida hacia los escondrijos de los Pirineos,[164] ¿podemos imaginar que entre los libros que viajaban así en dirección de España en extraña compañía había copias del *De divisione naturae*?

La caída de Montségur en 1244 fue el último acto de la tragedia albigense que había oscurecido y empapado de sangre las tierras románicas del sur. En 1244 Lulio era un niño de nueve años. El mundo de la cultura románica del sur era el mundo de Lulio. Antes de su conversión a las cosas serias, era como una especie de trovador-poeta como Ramón ejercía sus talentos. En sus novelas de *Felix* y

Philosophiae Theodori, Ioannis Scotigenae perifiseos. . . & consimiles libri ostendendi." Nicolás de Cusa, *Opera*, Basilea, 1565, p. 73; cf. Cappuyns, *Jean Scot*, p. 251.

[164] Steven Runciman, *The Mediaeval Manichee*, Cambridge, 1947, página 145.

Blanquerna nos topamos con juglares y caballeros, pero también con esa atractiva figura, el eremita luliano, un solitario que vive en los bosques y al que encontramos bajo un árbol, contemplando la Bonitas *et alia* en la naturaleza y borrando los vicios con las virtudes. Como señalé en mi artículo anterior, el eremita luliano de las novelas está haciendo el Arte.[165] ¿Es posibel que la copia del *De divisione naturae* que acaso tuviera cerca fuese una de las que escaparon a la destrucción en las guerras albigenses? En otras palabras, ¿se demoraba todavía en el sur la influencia del libro condenado, de tal manera que Lulio hubiera podido toparse con ella en su propio mundo?

El joven príncipe Jaime de Mallorca, con el que se crió Lulio en la corte de Mallorca, se casó en 1275 con una dama llamada Esclarmonde, hermana del conde de Foix.[166] Esta dama pertenecía a la misma familia y llevaba el mismo nombre que la más famosa de las mujeres aristocráticas "Perfectas", Esclarmonde, princesa de Foix,[167] cuyo castillo de Montségur fue el último reducto de los albigenses. Puesto que hubo por consiguiente contactos entre la corte mallorquina y las cortes del Languedoc francés, antiguos semilleros de la herejía, es posible que en aquella corte meridional de Mallorca la influencia del libro sagrado durase todavía, de tal modo que incluso en sus días de trovador, como cortesano, Lulio pudo haberse topado con ella. Además, la ciudad de Montpellier, del otro lado de los Pirineos, pertenecía a los gobernantes de Mallorca, y Lulio la visitó a menudo, y gracias a su interés en la medicina, pudo hablar con los doctores de allá, o estudiar sus

165 "El Arte de Raimundo Lulio", pp. 72-75.
166 Peers, *Ramon Lull*, p. 115.
167 Runciman, *op. cit.*, pp. 131, 132, 140, 159-161.

libros. Los cátaros eran famosos por su práctica de algunas curiosas formas de medicina.[168] ¿Se basaban éstas acaso, como la medicina de Lulio, en una adaptación astrológica del escotismo, y duraba todavía su influencia en Montpellier?

Todas éstas podrían ser preguntas incontestables, que no llevan a ningún sitio más que a curiosas especulaciones. Pero podría explicarse la mezcla de lo ingenioso y profundo con lo ingenioso y popular de la mentalidad de Lulio y de su arte si la filosofía escotiana le hubiera llegado a través de tradiciones cortesanas o populares de su propio medio meridional. No estoy sugiriendo, por supuesto, que Lulio fuese un hereje cátaro, sino que los herejes cátaros, o los conversos de la herejía secretamente no convencidos, pueden haber sido una clase más de gentes —además de los árabes y los judíos— a las que iba dirigido el arte, proponiéndose probarles a partir de su propio libro, y quizá por métodos similares a los suyos, que su herejía era falsa y la religión católica verdadera.

Sería extraño que Lulio no haya sabido que basaba su Arte en un libro condenado. La línea de pensamiento cusana sobre el tema puede ser una indicación de cómo Lulio, también él, pudo haber mirado la cuestión. Lulio se sentiría seguro de que tenía la verdadera luz intelectual, y de que como fervientísimo y devotísimo creyente católico —como indudablemente era—, estaba completamente libre de errores heréticos, sino que por el contrario utilizaba el libro de la manera correcta para el propósito piadosísimo de la apologética cristiana. Pudo haber pensado también que la ortodoxia de su trinitarismo quedaba ase-

[168] *Ibid.*, p. 133.

gurada gracias a la fuerte insistencia que ponía en la trinidad agustiniana de *intellectus, voluntas, memoria.*

Que Lulio no dejaba de darse cuenta de que pisaba terreno peligroso, es algo que puede sugerirnos sin embargo el curioso hecho de que en todas sus numerosas obras apenas menciona qué fuentes está utilizando; aunque este hecho podría explicarse también por su creencia de que el Arte le había sido revelado divinamente en el Monte Randa.

El *De divisione naturae* estaba demasiado hondamente arraigado en la antigua tradición medieval para que lo matara su desdichada asociación con los herejes. La tradición escotiana alcanzó en Alemania un rico florecimiento en Johannes Eckhart, o "Meister Eckhart", el famoso místico. Eckhart (¿1260?-1327) es parcialmente contemporáneo de Lulio (1235-1315), aunque más joven. Estaba profundamente influido por el Seudo Dionisio y también por la obra de Escoto. Enseñaba que Dios lleva a cabo en su Hijo las ideas creadoras, las formas arquetípicas, que son la "natura naturata";[169] el nexo de esto con las causas primordiales escotianas es obvio, y la influencia de Escoto sobre Eckhart es bien conocida. La carrera de Eckhart ilustra qué lejos estaba de ser clara la situación en cuanto a la condena de Escoto. Eckhart era un dominico, y sus enseñanzas se diseminaron entre los dominicos de Alemania. En 1302 se tenía tan buena opinión de él en Roma que el papa Bonifacio VIII lo mandó llamar para que asistiera a una controversia. Siete años antes de esto, en 1295, Lulio había estado en Roma tratando de inducir a Bonifacio VIII a

[169] Bett, *Johannes Scotus*, p. 191.

que patrocinara el Arte. El Arte de Lulio no fue aceptado, y sobre Eckhart cayeron más tarde algunas sombras, pero la situación en cuanto al escotismo posiblemente se hizo más fluida que lo que había sido en tiempos anteriores, cuando las herejías habían dañado tanto la reputación del *De divisione naturae*. En 1366, sin embargo, Nicholas Eymeric, el Inquisidor dominico, empezó su campaña contra las obras de Lulio, en las que descubrió lo que él consideraba numerosas herejías.

Quizá está ya abierto el camino para formular valiosas comparaciones entre el escotismo del norte, tipificado por Eckhart, y el escotismo meridional de Lulio. En el primero, el pensamiento místico y religioso puede estudiarse más abiertamente; en el segundo está oculto tras las secas abstracciones, las formas geométricas del Arte. La geometría luliana podría resultar una de sus más importantes contribuciones al desarrollo de la filosofía.

Con el gran Nicolás de Cusa (1401-1464), que llegó a ser cardenal de la Iglesia, el escotismo ganó un poderoso protector (aunque la condena del *De divisione naturae* no fue levantada). El Cusano era confesadamente discípulo de Erígena y de Eckhart, y su gran obra *De docta ignorantia* contiene muchas citas del *De divisione naturae*.[170] Se interesó también en el *Clavis physicae* de Honorius Augustodunensis. Hay una copia de su obra del siglo xv de mano alemana en la biblioteca de De Cusa que fue probablemente ejecutada para él.[171] Además, Mlle. d'Alverny sugiere que algunas anotaciones marginales del manuscrito ilus-

[170] Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*, ed. E. Hoffmann & R. Klibansky, Leipzig, 1932, p. 173. Sobre la influencia de Erígena y Eckhart en el Cusano, véase Henry Bett, *Nicolas of Cusa*, Londres, 1932.

[171] D'Alverny, "Le cosmos symbolique du XII^e^ siècle", p. 37, nota

trado de París de esta obra pudieran ser de la mano del Cusano, indicando que el manuscrito pudo haberle pertenecido en alguna época.[172] Es posible por lo tanto que el Cusano haya contemplado aquel cuadro de las causas primordiales y sus efectos en el productivo caos de los elementos que nos ha sido tan útil al tratar de captar esas ideas.

Es significativo también que en el pasaje del Cusano citado arriba, donde advierte contra el peligro de permitir a los hermanos más débiles que vean libros como el *Periphiseon*, mencione también el "Clavis Philosophiae Theodori" como otra obra de ese tipo, demasiado profunda para las gentes de ojos débiles.[173] Como señala Mllé. d'Alverny,[174] él se refiere casi con seguridad al *Clavis physicae*, el resumen del *Periphiseon* (donde uno de los dialogantes se llama Teodoro) hecho por Honorius. Este agrupamiento del *Clavis* con el *Periphiseon* da la impresión de que la tradición escotiana que había llegado al Cusano era la tradición germánica, inaugurada por Honorius Augustodunensis y proseguida por Eckhart. Y esto era de esperarse, puesto que el propio Nicolás de Cusa era nativo de la Alemania meridional.

Por supuesto, lo que resalta ahora con una significación mucho más plena y clara es el hecho de que el cardenal Cusano coleccionaba manuscritos de obras de Raimundo Lulio. Éste es un asunto bien conocido y muy comentado y es innecesario dar aquí la lista completa de las obras de Lulio que el Cusano mandó copiar para él.[175] Entre ellas

1. (Cusa, 202; véase J. Marx, *Verzeichnis der Handschriften-Sammlung des Hospitals zu Cues*, Trier, 1905, p. 188.)

[172] *Ibid.*

[173] Véase *supra*, p. 212, nota 163.

[174] Art. cit., *loc. cit.*

[175] Véase M. Honecker, "Lullus-Handschriften aus dem Besitz des

se contaban el *Ars demonstrativa*, con sus figuras elementales, y el *Liber chaos*; también una de las más importantes obras geométricas, el *Liber de quadratura et triangulatura circuli*. Entendemos ahora de inmediato por qué el Cusano se interesaba en Lulio. Es claro que era porque Lulio representaba otra rama de la tradición escotiana de la que salía su propia obra y su propio pensamiento en su forma septentrional. Nicolás de Cusa, estudioso tanto de Eckhart como de Lulio, reúne las dos líneas, y bien pudiera ser que el desarrollo luliano de la geometría filosófica escotiana fuese de la mayor importancia para el Cusano, cuya propia mentalidad tendía tan fuertemente a las formulaciones matemáticas y geométricas de las verdades divinas.

Podemos por tanto representarnos al gran cardenal escudriñando la figura "A" del *Ars demonstrativa* con pleno entendimiento de su profundidad, y con pleno conocimiento de su derivación a partir de las causas primordiales y el círculo de Escoto. En efecto, en el pasaje del *De docta ignorantia* donde dice que toda teología es circular, y que los nombres de los atributos, tales como justitia, veritas y demás, se verifican entre sí "circulariter",[176] es casi seguro que está pensando en lo que dice Escoto sobre las causas primordiales y el círculo, o en la figura "A" de Lulio, o en ambas cosas.

La continuidad de la tradición escotiana-platónica medieval, que deriva del *De divisione naturae*, hasta la filosofía "re-

Kardinals Nikolaus von Cues", en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, ed. M. Honecker, G. Schreiber, H. Finke, VI, Münster, 1937.

[176] "Omnis theologia circularis et in circulo posita existit, adeo etiam quod vocabula attributorum de se invicem verificentur circulariter: ut summa iustitia est summa veritas, et summa veritas est summa iustitia, et ita de omnibus", *De docta ignorantia*, I, XXI, ed. cit., p. 44.

nacentista'' de Nicolás de Cusa, donde es obvia y reconocida, bien puede estar presente en otros pensadores del Renacimiento.

¿Debe algo, por ejemplo, el entusiasmo de Pico della Mirandola por la Dignidad del Hombre a una influencia oculta del libro de Escoto, así como al influjo a partir de Bizancio de los textos griegos y al renovado interés en los Padres de la Iglesia griegos? El problema de la influencia de Escoto en el Renacimiento (hablo, por supuesto, de la influencia de su obra original y no de la permanente importancia, tanto para la Edad Media como para el Renacimiento, de su traducción del Seudo Dionisio) no ha sido estudiado, me parece, como un todo, aunque se ha escrito por lo menos un libro sobre Giordano Bruno y Erígena. Cuando se emprenda tal investigación, el problema del lulismo durante el Renacimiento emparentado con éste puede también quedar iluminado. ¿Por qué fue tan prominente el lulismo en el Renacimiento? ¿Por qué era Lulio tan misteriosamente importante para Pico della Mirandola o para Giordano Bruno? ¿No pudo haber sido porque el lulismo y su pariente judío, el cabalismo, eran tradiciones medievales a las que podía ligarse el moderno interés en el neoplatonismo? Oculto dentro del lulismo estaba Escoto Erígena, el neoplatónico del siglo IX.

Por otra parte, para la historia de la alquimia y de la visión de la naturaleza de la que depende, el descubrimiento del nexo Escoto-Lulio puede resultar importante. Como señalé en mi artículo anterior,[177] la brecha que existía entre las obras genuinas de Lulio y las de los escritores alquímicos posteriores que utilizaron su nombre queda fran-

[177] "El Arte de Raimundo Lulio", p. 57.

queada por el descubrimiento de que los elementos desempeñan un papel tan importante en el Arte luliano. Aunque Lulio mismo no era un alquimista ni utilizó nunca el Arte para ese fin, los "seudo lulianos" tenían razón en pensar que había proporcionado sistemas para calcular las influencias elementales, que ellos procedieron a usar y adaptar a sus propios fines.

Si miramos la figura de un manuscrito seudo luliano del siglo XV (lámina 17*b*) que el ya desaparecido Sherwood Taylor reprodujo en su libro sobre *The Alchemists*,[178] vemos de inmediato cuánto hay allí del genuino Lulio, tal como lo hemos estudiado aquí. Tenemos el típico árbol luliano, y su raíz es una adaptación de la figura "A" del Arte, con las letras alrededor de la circunferencia que en el Arte significan las Dignidades o Nombres creadores de Dios. Este árbol debe compararse con el "Arbor Elementalis" (lámina 17*a*), con sus raíces en los "principios" de Bonitas *et alia*. El tronco del "Arbor Elementalis" estaba en el caos, y tenemos "caos" escrito en el diagrama seudo luliano, dentro del círculo de la base del tronco del árbol. En la copa del árbol hay otro círculo, marcado con los planetas y los signos del Zodiaco. Tenemos aquí la introducción luliana de la astrología en el sistema de Escoto, que, como sugerimos antes, transformó la contemplación escotiana de las causas primordiales en un sistema científico, utilizable en las ciencias o seudo ciencias. Es preciso reco-

[178] Sherwood Taylor, *The Alchemists*, Londres, 1951 [*Los Alquimistas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957], frente a la p. 118. El manuscrito alquímico donde aparece este diagrama está ahora en poder de la Bollingen Foundation, con la que tengo una deuda de gratitud por haber arreglado amablemente que se fotografiase el diagrama y por darme permiso para reproducirlo aquí (lámina 17*b*).

nocer, me parece, que hay mucho del genuino Lulio en un "seudo lulismo" como éste.

Si examinamos la palabra "caos" en el diagrama alquímico, nos vemos conducidos más atrás del seudo lulismo, más atrás del propio Lulio, hasta la "materia informe" del *De divisione naturae*, hasta el "caos" tal como lo vemos en la ilustración del *Clavis physicae* de Honorius (lámina 16), naciendo de las causas primordiales escotianas que están sobre él. Tenemos aquí algo que parece ser un nexo directo entre una obra alquímica del siglo xv y el *De divisione naturae*, nexo que, si pudiera explorarse más a fondo, podría ayudar a establecer una tradición histórica más firmemente cimentada sobre la cual anclar la misteriosa historia de la alquimia.[179] Este tema, por supuesto, es de una vasta complejidad, y aquí sólo haré la tentativa de una sugerencia en el sentido de que el desarrollo luliano del escotismo hacia lo que se convertiría más tarde en la alquimia seudo luliana podría ser una línea, entre muchas otras posibles, para investigarlo. La visión del mundo del *De divisione naturae*, con su mística de los elementos y su visión, como de alguna vasta figura bizantina, de Cristo Redentor de la naturaleza, es una filosofía religiosa estrechamente emparentada con el espíritu de la filosofía hermética de los alquimistas, y podría ser una entre sus muchas fuentes.

[179] Duhem observó una conexión entre la física de Escoto y la de Lulio (*Études sur Léonard de Vinci*, II, pp. 148, 427). Utilizaba textos seudo lulianos y no genuinamente lulianos. Sin embargo, puesto que el seudo lulismo deriva del lulismo genuino que deriva de Escoto, la observación de Duhem sigue siendo válida. La observación de Cappuyns (*Jean Scot*, p. 250) de que Escoto influyó tal vez en Lulio se basa en Duhem.

Este artículo, obviamente, no es de ninguna manera un tratamiento final de ninguno de los problemas que plantea. He decidido publicarlo tal como está, en todo su inacabamiento, a fin de no sustraer a los numerosos estudiosos que se interesan ahora en Lulio algo que podría ser un descubrimiento de alguna importancia. Elaborar plenamente todas sus implicaciones exigirá años de esfuerzo concertado.

Apéndice: Juan Escoto Erígena, Sobre las Causas Primordiales y el Círculo

Discipulus. . . Sed priusquam ad considerandos effectus primordialium causarum, ex quibus maxime prima omnium et una creatrix causa solet denominari, accedas, ordinem naturalem earum nosse convenit: adhuc enim mixtim indistincteque introductas esse arbitror. Nam, ni fallor, ad earum effectuumque suorum perfectam notitiam non mediocre auxilium quaerentibus praestabit, si prius naturalis ordo, quo a creatore conditae sunt, luculenter patefactus fuerit.

Magister. Primordialium causarum seriem divinae providentiae solers investigator sanctus Dionysius Areopagita in libro de divinis Nominibus apertissime disposuit. Summae siquidem bonitatis, quae nullius particeps, quoniam per se ipsam *Bonitas* est. primam donationem et participationem asserit esse per se ipsar bonitatem, cujus participatione, quaecunque, bona sunt. Ideoque per seipsam bonitas dicitur, quia per seipsam summum bonum participat. Cetera enim bona non per seipsa summum et substantiale bonum participant, sed per eam, quae est per seipsam summi boni prima participatio. Et haec regula in omnibus primordialibus causis uniformiter observatur, hoc est, quod per se ipsas participationes principales sunt unius omnium causae, quae Deus est. Quoniam vero summae ac verae naturae prima consideratio est, qua intelligitur summa ac vera bonitas, secun-

da vero, qua intelligitur summa ac vera *Essentia*, nec immerito primordialium causarum secundum locum obtiner per seipsam essentia, quae cum summae ac verae essentiae prima participatio sit, omnia, quae post se sunt, sua participatione accipiunt esse, ac per hoc non solum bona, verum etiam existentia sunt, tertia divinae naturae intentio est, qua intelligitur summa veraque *Vita*, ideoque tertia in primordialibus causis per seipsam vita connumeratur, quae summae ac verae vitae prima per se participatio subsistens, ut omnia post eam viventia participatione ejus viverent, creata est: hinc conficitur et bona, et existentia, et viventia esse. Ejusdem naturae quarta theoria, qua summa ac vera *Ratio* cognoscitur. Hinc perspicitur quartam inter primordiales per se ipsam ratio sessionem, primamque summae ac verae rationis participationem, omniumque post se rationabilium, hoc est, rationis participantium possidere primordia. Divinae naturae quinta theoria in summa ac vera *Intelligentia* versatur; intellectus enim est intelligens omnia, priusquam fiant. Ac per hoc quinta in ordine primordialium cognoscitur per seipsam intelligentia, cujus participatione intelligunt, quaecunque intelligunt, et intellectus sunt; ipsa vero prima participatio summae ac verae intelligentiae condita est. Sexta contemplatio divinae naturae in vera summaque *Sapientia* constituitur. Hinc non immerito inter primordiales causas sexto loco per seipsam sapientia collocatur, quae prima participatio est summae ac verae sapientiae, participatione vero sui omnibus post se sapientibus sapiendi causa creata est. Verae ac summae naturae septima contemplatio est, quae considerat summam ipsius ac veram virtutem. Ac per hoc per seipsam *Virtus* inter primordiales septimam sedem occupat, et est prima participatio summae ac verae virtutis; ceterae vero post eam virtutum species participationes ipsius sunt. Octavus theoriae gradus est, in quo mens pura summa veraque divinae naturae beatitudinem intuetur. Cujus prima participatio est per se *Beatitudo*, quam veluti octavam primordialium participant, beataque sunt, quaecunque post se beata sunt, omnia. Nona in ordine theoria divinae ac summae veritatis, cujus prima participatio

est per seipsam *Veritas*, post quam et per quam quasi primordialium nonam vera sunt,. quaecunque vera sunt, omnia. Decima ponitur per seipsam *Aeternitas*, quae prima participatio est summae ac verae aeternitatis, et post quam et per quam aeterna sunt, quaecunque aeterna sunt, omnia. Eadem ratio est de *Magnitudine*, de *Amore* et *Pace*, de *Unitate* et *Perfectione*; per has enim primordiales causas a summa omnium causa descendunt, quaecunque magnitudinis, amoris, pacis, unitatis, perfectionis participantia sunt.

Sufficiunt haec, ut arbitror, ad ea, quae volumus, manifestanda. Praedicta siquidem theoria uniformiter in omnibus rerum omnium principiis, in infinitum progredientibus, mentis obtutibus deiformiter arridet ubique, sive in his, quae et intelligi et nominari possunt, sive in his, quae solo intellectu percipiuntur, significationibus tamen deficiunt, sive in his, quae nec intellectu comprehenduntur, nec nominationibus exprimuntur; fugiunt enim omnem sensum omnemque mentis contuitum; nimia siquidem altitudinis suae claritate obscurantur. In ipso enim sunt, de quo Apostolus dixit: *Qui solus habet immortalitatem, et lucem habitat inaccessibilem*. Nec mirum, si causae primordiales in infinitum protendantur. Ut enim prima omnium causa, ex qua, et in qua, et per quam, et ad quam conditae sunt, infinita est, ita et ipsae finem nesciunt quo claudantur, praeter Creatoris sui voluntatem.

Et notandum, quod ordo iste primordialium causarum, quem a me exigis, ad certum progrediendi modum inconfuse discerni non in ipsis, sed in theoria, hoc est, in animae contuitu quaerentis eas, earumque, quantum datur, notitiam in seipso concipientis, eamque quodammodo ordinantis constitutus sit, ut de eis certum aliquid puraque intelligentia definitum pronuntiare possit. Ipsae siquidem primae causae in seipsis unum sunt, et simplices, nullique cognito ordine definitae, aut a se invicem segregatae; hoc enim in effectibus suis patiuntur. Et sicut in monade, dum omnes numeri sola ratione subsistunt, nullus tamen numerus ab alio numero discernitur; unum enim sunt, et simplex unum, et non ex multis compositum unum, siquidem ex mo-

nade omnis numerorum multiplicatio progreditur in infinitum, non autem monas ex multiplicibus et a se progredientibus numeris veluti in unum collectis conficitur: similiter primordiales causae, dum in principio omnium, in Verbo videlicet Dei unigenito, substitutae intelliguntur, unum simplex atque individuum sunt, dum vero in effectus suos in infinitum multiplicatos procedunt, numerosam ordinatamque sui pluralitatem recipiunt, non quia causa omnium ordo non sit vel ordinatio, vel per seipsam ordinatio in principiis rerum non numeretur, cum omne ordinatum participatione ipsius sit ordinatum; sed quia omnis ordo in summa omnium causa, et in ipsius prima participatione unus ac simplex est, nullisque differentiis discernitur, ubi omnes ordines a seipsis non discrepant, quoniam unum inseparabile sunt, unde rerum omnium multiplex ordo descendit.

Ordo itaque primordialium cuasarum juxta contemplantis animi arbitrium constituitur, in quantum earum cognitio de divinis causis disputantibus datur. Licet enim pie ac pure philosophantibus ab unaquaque earum, prout vult, inchoare, et per ceteras mentis oculum, qui est vera ratio, ordine quodam contemplationis convolvere, omnes, quascunque potest, percipiens, et in qualicunque earum terminum suae theoriae constituere. Sicut nunc intentionis nostrae humilis capacitas ex bonitate primordialium causarum, veluti quodam ordine constitutarum, numerum coepit computare, et in ea, quae dicitur per seipsam perfectio, veluti quinto decimo loco constituta finem exemplo dedit, quoniam exempli gratia has principales causas pro viribus intentionis suae elegit, et, ut ei visum est, ordinavit, non quod ita natura sua sint constitutae, ubi omnia unum sunt, et simul et simpliciter sunt, sed quod quaerentibus eas, deque eis quiddam exempli gratia proferre volentibus, sic vel sic, et multipliciter, et infinite, divino radio illuminante, in theophaniis suis solent apparere.

Et ut hoc exemplo rerum sensibilium clarius elucescat, centrum et circumscriptum ei circulum diligenter intuere, rectasque lineas a centro inchoatas, et ad circulum porrectas, ibique terminatas.

Discipulus. Saepe hoc aspexi, seu in animo per phantasiam interius, seu in figura visibili corporeaque exterius sensui subjecta.
Magister. Non intuitus es, quomodo omnes lineae in centro adunantur, ut nulla illarum ab aliis discerni possit, nimirum, quia omnes in eo unum sunt, et nullo modo a seipsis discrepant, ita ut rationabiliter non junctura linearum in unum, sed fons atque principium simplex et individuum, ex quo sive naturaliter, sive arte, multiplex linearum numerus procedit, centrum definiatur; est enim centrum universale linearum initium, in quo omnes unum sunt.
Discipulus. Hoc quoque in geometricis rationibus mihi apertissime suasum. Sed haec omnia plus animo quam sensu percipiuntur, sive interius per phantasiam, sive exterius per sensum de talibus velit quis disputare.
Magister. Recte dicis; haec enim et hujusmodi pura mentis acie dijudicantur. Vides, ni fallor, in prima linearum progressione ab ipsa unitate, quae in centro est, quantum sibi invicem lineae conjuguntur, ut vix discerni a se invicem possint. Dum vero longius a centro protenduntur, latius paululum spatia, quibus a se invicem segregantur, crescere incipiunt, donec ad extremum circulum, quo finiuntur, perveniant; ubi latissima sua diastemata mensurantur, hoc est, spatia inter lineas constituta, quae sibi invicem aequalia sunt, ut nulla eorum latiora aut angustiora aliis reperiantur. Quemadmodum et in ipsis lineis una eademque longitudo est in tantum, ut earum nullae longiores aliis aut breviores sint, naturali rationabilique aequalitate in utrisque servata, in latitudine spatiorum dico et in longitudine linearum.
Discipulus. Ita est, et plane intelligo.
Magister. Quid, si velis spatiorum et linearum numerum dignoscere, et in ordinem quendam redigere? Num potes speciale spatium, lineamve specialiter invenire, ex quo, vel ex qua naturaliter ac proprie incipias?
Discipulus. Mihi quaerenti non occurrit. Tanta siquidem aequalitas in his praevalet, ut nullum spatium ab alio, nulla linea ab alia per differentiam quandam seu proprietatem possit discerni.

Nam et ille circulus, intra cujus ambitum omnia colliguntur, ita sibimet in seipso similis est, ut nulla pars ejus ab alia discernatur, seu natura, seu arte. Continua namque quantitate pollet, ac per hoc nullo certo principio inchoat, nullo constituto fine concluditur, sed totus sibimet in toto et principium est, et finis subsistit. Hinc est, quod circularis motus ἄναρχος a Graecis, hoc est, principio carens recte nominatur, aliorumque motuum, id est, recti et obliqui, obtinet principatum.

Magister. In his omnibus non falleris, ut opinor; non enim aliter vera edocet ratio. Num itaque cernis, quod nulla lex figurarum tibi obstat, vel te cohibet, ut ab omni spatio seu linea incipias totam figuram et ordinare et numerare? Sic enim imperat ratio. Ac per hoc quot spatia lineaeque sunt, tot principia finesque numerandi et ordinandi fieri possunt.

Discipulus. Huic etiam conclusioni non resisto; sed, quorsum tendat, expecto nosse.

Magister. Non aliorsum, nisi ut luce clarius cognoscamus, summos theologos eorumque pedisequos omnino posse, nulla ratione obstante, et ab omnibus primordialibus causis contemplationis eorum initium sumere, et in omnibus, prout cuique visum fuerit, ipsius contemplationis finem constituere, ita ut, quot primordiales causae sint, et, ut cautius eloquar, quot in contemplantium intellectibus quoque modo formantur, seu formari possunt, tot earum ordines numerosaque pluralitas recte philosophantibus juxta capacitatem singulorum theoriae, prout quisque voluerit, mirabili divinae providentiae dispositione ultro sese offerunt; et dum haec in mentibus theorizantium divinae disciplinae divinarumque theophaniarum modis diversis mirabilibusque peraguntur, ipsae per seipsas omnium, quae sunt, primordiales rationes uniformiter et incommutabiliter in Verbo Dei, in quo factae sunt, unum et id ipsum ultra omnes ordines omnemque numerum aeternaliter subsistunt.

Discipulus. Clare jam video tuae intentionis ratiocinationisque finem, siquidem ut arbitror, nil aliud suadere contendis, nisi ut in ipsis principiis rerum nullus ordo naturaliter specialis quaera-

tur. Et merito. Quis enim in his, quae supra omnem numerum omnemque ordinem excelsitudine suae naturae a conditore omnium creata sunt, ordinem vel numerum rationabiliter quaesierit, dum sint omnis numeri omnisque ordinis initia in semetipsis sibi invicem unita, et a nullo inferioris naturae contuitu discreta? Sola siquidem gnostica conditoris earum virtus eas numerare, discernere, multiplicare, ordinare, dividere non incongrue creditur posse. Quoniam vero modo quodam incognito, ultraque naturam reperto, in theophaniis suis mentibus contemplantium conformantur, in eis etiam et multiplicari, et dividi, et numerari posse dignoscuntur, in intellectibus dico, prout datur eis contemplantium. Ac per hoc conficitur, eas, id est primordiales causas, nullum ordinem intellectui, vel sensui cognitum in semetipsis recipere; in earum vero theorico, hoc est, contemplative animo quosdam ordines diversos atque multiplices conceptione quadam intelligentiae procedente in ratione per quasdam imaginationes verisimiles nasci.

John Scotus Erigena, *Periphiseon, id est De divisione naturae*, liber tertius; J.-P. Migne, *Patrologia latina*, 122, 622-626.

ENSAYOS SOBRE GIORDANO BRUNO EN INGLATERRA

INTRODUCCIÓN

En el prefacio a mi libro *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964) se encuentra la siguiente observación:

> Hay una gran omisión en este libro, a saber la influencia sobre Bruno de Raimundo Lulio, que apenas he mencionado, ni he utilizado sus muchas obras sobre el lulismo. Se necesita un estudio sobre Bruno y la tradición luliana que algún día espero poder producir. Las tres clases del hermetismo, la mnemónica y el lulismo están entrelazados todos ellos en la compleja personalidad de Bruno, en su mentalidad y en su historia. Las tres cosas tienen una historia que corre desde la Edad Media a través del Renacimiento hasta la línea divisoria de Descartes y el siglo xvii.

No he escrito un estudio completo de Bruno y el lulismo, aunque lo empecé, o por lo menos un aspecto de él, en *The Art of Memory* (1966). Un capítulo de ese libro está dedicado al estudio del *De umbris idearum* (1582) de Bruno, donde ''ocultiza'' el arte de la memoria luliano utilizando imágenes mágicas de las estrellas en las ruedas combinatorias lulianas. Esto representa una inversión del cuidado que ponía Lulio en evitar las imágenes en su teoría elemental. Bruno, sin embargo, conoce la teoría elemental y la utiliza en su medicina luliana. La utilización del lulismo por Bruno está probablemente emparentada con la de Agrippa, cuyo *De occulta philosophia* influyó en él.

Bruno fue influido por Lulio en el sentido de misión con

que propagaba su arte mágico de la memoria y en su elección del rey de Francia como caudillo. Como ha destacado brillantemente J. N. Hillgarth, Lulio basaba sus esfuerzos misioneros en París y en el rey francés (Felipe IV) como esperanza del mundo. Bruno vino a Inglaterra como misionero por cuenta del rey francés contemporáneo, Enrique III. París era en el siglo XVI el más destacado centro europeo del lulismo, y ningún parisiense hubiera dejado de reconocer los círculos del arte de la memoria de Bruno como las famosas ruedas combinatorias del Arte luliano. Bruno vino de Francia a Inglaterra como un misionero lulista de una nueva clase mágica, un mago con un arte misionero.

Los ensayos reimpresos aquí no se ocupan sin embargo del lulismo de Bruno, que sigue esperando un tratamiento a fondo, lo mismo que el lulismo de Agrippa.

De los cuatro ensayos que siguen, los tres primeros son prolegómenos a mi libro *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964), escritos muchos años antes de que se publicara el libro. Fueron usados en el libro, pero contienen mucho material que no se incluyó en él. Son a la vez una extensión del libro y una reseña histórica de los estadios que condujeron al nuevo entendimiento de Bruno en Inglaterra. El cuarto ensayo, escrito varios años después de la publicación del libro, presenta el estado más reciente de mis estudios.

Me encontré por primera vez con Giordano en la Embajada francesa de Londres en 1583, cuando trabajaba en mi libro *John Florio* (1934). Decidí que intentaría traducir el diálogo *La cena de le ceneri*, en el que describe cómo fue con Florio, por las calles de Londres, a una cena (*La cena del miércoles de ceniza*). Al traducir esta extraña obra quedé muy

desconcertada: lo que estaba traduciendo no parecía corresponder a lo que me habían dicho sobre Bruno. Se le había presentado hasta entonces como un moderno filósofo en conflicto con el medievalismo reaccionario en su disputa en torno a la teoría copernicana con los doctores de Oxford en aquella Cena. "El conflicto de Giordano Bruno con Oxford" formaba parte de la introducción inédita a mi traducción inédita. Ese ensayo fue mi primera tentativa publicada de colocar a Bruno en un contexto histórico. Lo muestra en conflicto, no con el Oxford medieval, sino con el Oxford de los Tudor que ha expulsado el medievalismo.

"La política religiosa de Giordano en París" prosigue el examen de las discusiones con los doctores de Oxford sobre la teoría copernicana y saca la conclusión aún más audaz (más audaz en comparación con el primer ensayo) de que había una alusión velada al Sacramento detrás de la defensa del heliocentrismo por Bruno; que el Sol levante del copernicanismo se refería a su política religiosa; que de esto era en realidad de lo que se trataba en la Cena. Era ésta una idea fantasiosa en 1940 (un año nada bueno para examinar nuevas ideas), y más subversiva aún de la vieja imagen de Bruno como mártir de la ciencia moderna.

Mientras tanto, en los muchos años que transcurrieron entre los primeros artículos y el libro, había estado aprendiendo de E. Garin, D. P. Walker y otros estudiosos algunas cosas sobre las nuevas tendencias en la historia de las ideas, sobre la magia renacentista y la tradición hermética. En el *Corpus hermeticum* encontré la declaración de "Hermes Trismegisto" de la que Tierra se mueve porque está viva, y el apasionado Lamento por la religión mágica de los egipcios. Aquí estaba por fin la clave final del debate

con los doctores de Oxford. El Universo centrado en el Sol era un jeroglifo de la religión mágica de Bruno, cuyo retorno profetizaba, como Hermes en el Lamento profetizó el retorno de la religión de los egipcios. Esto casaba con la magia que había ido yo descubriendo en las obras latinas de Bruno, y explicaba a Bruno en Londres como mago renacentista. Este descubrimiento, en el corazón de aquel "copernicanismo" que me habían enseñado a venerar como visión de una mente moderna, me impresionó profundamente y me llevó a estudiar la tradición hermética, de la que encontré ahora que Bruno había sido un representante de primera fila.

Cuando apareció por fin una traducción inglesa de *La cena de le ceneri* (*The Ash Wednesday Supper*, traducido por E. A. Gosselin y L. S. Lerner, Archon Books, 1977), la traducción y las notas del traductor utilizaban mi *Bruno and French Academies* y los dos artículos reproducidos aquí. Las ideas que habían parecido demasiado fantasiosas para publicarse cuando me debatí con ellas por primera vez en mi vieja traducción de la *Cena*, fluían ahora de manera bastante natural como el escenario histórico adecuado de la extraña obra de Bruno. Lo que había sucedido en los años transcurridos era el descubrimiento de la corriente hermética o mágica subyacente en el pensamiento renacentista. El tercero de los antiguos ensayos reproducidos aquí, "El concepto emblemático en *De gli eroici furori* de Bruno y en las secuencias de sonetos isabelinas" (1943) estudia al Filósofo como Poeta. Uno de los diálogos de Bruno tiene la forma de una serie de poemas, acompañados de descripciones verbales de emblemas: el significado del poema y del emblema se da en un comentario. El ensayo trata de este diálogo como secuencia de sonetos, o libro de emble-

mas sin ilustraciones, donde los conceptos amorosos petrarquescos se utilizan como emblemas expresivos del entusiasmo o la aspiración místicos. La utilización que hace Bruno de los conceptos se compara con la de Philip Sidney y otros poetas isabelinos, y con los mismos conceptos en libros de emblemas ilustrados. El ensayo se utiliza en *Bruno*, pero sin las ilustraciones ni la detallada tentativa de situar el uso emblemático de los conceptos por Bruno en un contexto histórico. Por otra parte, el libro relaciona la divinidad que buscaba Bruno a través de los conceptos con su religión natural o mágica. Este estudio refleja la tendencia emblemática o "jeroglífica" del espíritu de Bruno, de su filosofía y su lenguaje, el lado artístico y poético de esta influencia y sus afinidades con la imaginería isabelina estudiada en mi *Astraea* (publicada varios años después del ensayo, en 1975). El emblema del "Barco y Estrellas", en cuanto que se relaciona con la imaginería de festivales franceses que había visto Bruno, se comenta en *Astraea*.

El ensayo "de los emblemas" se reimprimió en *England and the Mediterranean Tradition*, editado por Warburg and Courtauld Institutes, Oxford University Press, 1945. Una traducción inglesa de *De gli eroici furori* más reciente que la de Williams de la que yo cito es *The Heroic Frenzies*, de P. E. Memmo, Chapel Hill, N. C., 1964.

El último ensayo, "Filósofos renacentistas en la Inglaterra isabelina: John Dee y Giordano Bruno", pone al día mis estudios sobre Bruno en Inglaterra. Es resultado de mi libro *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* [*La filosofía oculta en la época isabelina*] (1979) que se ocupa de John Dee y de su influencia. El ensayo compara los movimientos de ideas de Bruno y Dee e incluye una visita más a la Cena del Miércoles de Ceniza para comparar a Dee y a Bruno

en cuanto al copernicanismo. Presenta un cuadro de la influencia de Bruno ligeramente diferente del del ensayo "de los emblemas", pero ambos van juntos, el uno representando a Bruno el Poeta en Inglaterra, el otro un punto de vista más objetivo al que se llegó a través de estudios más recientes.

El problema de las sociedades secretas, francmasonería y Rosacruz, posiblemente relacionadas con el predominio de la filosofía oculta en la Inglaterra isabelina, no se ha tocado en estos ensayos. Se lo examina en *The Rosicrucian Enlightenment* [*El iluminismo rosacruz*].

Notas bibliográficas

Ediciones de las obras italianas de Giordano Bruno utilizadas en los ensayos:

Opere italiane, ed. G. Gentile, Bari, Laterza, 2ª ed., 2 vols., 1925-1927. (Utilizada en los tres primeros ensayos.)

Dialoghi italiani, ed. G. Aquilecchia, Florencia, Sansoni, 1 vol.,. 1957. (Utilizada en el cuarto ensayo.) Las referencias a las páginas correspondientes de la segunda edición Gentile (G^2) se dan a pie de página en la edición Aquilecchia.

La cena de le ceneri, ed. G. Aquilecchia, fue publicada en 1955 (Milán, Einaudi.)

Estudios pertinentes de Frances Yates:

John Florio: the Life of an Italian in Shakespeare's England, Cambridge University Press, 1934; Nueva York, Octagon Books, 1968.

A Study of "Love's Labour's Lost", Cambridge University Press, 1936.

The French Academies of the Sixteenth Century, Londres, Warburg Institute, 1947; reimpresión de Kraus, 1967.

Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1964.

The Art of Memory, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966.

The Rosicrucian Enlightenment, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1972. [*El iluminismo rosacruz*, México, Fondo de Cultura Económica.]

Shakespeare's Last Plays: A New Approach, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975.

Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975.

The Occult Philosophy in the Elizabethan Age, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1979. [*La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Culura Económica, 1982.]

III. EL CONFLICTO DE GIORDANO BRUNO CON OXFORD

CUANDO Giordano Bruno vino al Oxford isabelino y expuso su filosofía copernicana, tropezó con bastante oposición, de la que puede sacarse alguna idea por su *Cena de le ceneri* (1584),[1] en la que describe un encuentro con dos pedantes aristotélicos, y por el comienzo de su *De la causa, principio e uno*,[2] donde hace una apología de dientes para afuera de la censura sobre la erudición académica inglesa de su obra anterior. Quienes han escrito sobre Bruno han supuesto generalmente que su choque con el aristotelismo de Inglaterra es simbólico del conflicto entre lo "viejo" y lo "nuevo"; y lo "viejo" a sus ojos era el sistema del mundo medieval y la rigidez autoritaria del aristotelismo medieval, mientras que lo "nuevo" está representado por lo que creen ser la aceptación por parte de Bruno de la nueva ciencia (o sea la teoría copernicana) sobre fundamentos racionales y su determinación de construir sobre ella una estructura de pensamiento liberada de las cadenas de la ortodoxia escolástica. Según esta visión, Torquato y Nundinio, los aristotélicos oxonianos de la *Cena de le ceneri*, representarían el peso muerto del tradicionalismo haciendo de pesado lastre en su antigua universidad, mientras que el tormentoso encuentro de Bruno con ellos tipifica la

[1] Giordano Bruno, *Opere italiane*, ed. G. Gentile, 2ª ed., 1925-1927, vol. I, pp. 1-131.
[2] *Ibid.*, pp. 148-173.

nueva audacia del pensamiento renacentista abriéndose paso a través de las barreras ptolomeicas hacia las ilimitadas posibilidades del infinito. Cierta sospecha de que esta generalización es tal vez engañosa puede sacare de un estudio del trasfondo histórico de la visita de Bruno a Inglaterra.

Un momento de reflexión nos sugerirá que el Oxford verdaderamente representativo de la filosofía medieval debe haber quedado gravemente sacudido bajo Enrique VIII, saqueado bajo Eduardo VI y confundido por la contrarrevolución bajo María, de modo que en aquellos años isabelinos de la visita de Bruno difícilmente puede haberse parecido mucho al Oxford de Roger Bacon o de Duns Escoto. Los biógrafos de Bruno no han ignorado este hecho. Uno de los primeros entre ellos dio una reseña bastante completa de los trastornos que ocurrieron en Oxford desde la Edad Media y sabía que la reputación de la universidad había sufrido durante aquel proceso.[3] Uno de los más autorizados era consciente de que los doctores con quienes se encontró Bruno en Oxford eran de una nueva clase.[4] Pero no ha habido ninguna tentativa sistemática de relacionar el trasfondo inglés con el carácter de la sátira de Bruno en su conjunto, y se supone vagamente que Oxford lo rechazaba debido a la "modernidad" de sus ideas. Un estudio más exacto de esta cuestión ha sido llevado a cabo recientemente por el señor L. Limentani,[5] que, en el transcurso de un examen de la mención de Bruno por Gabriel Harvey, señala que Harvey era ramista, y comenta

[3] C. Bartholmess, *Jordano Bruno*, 1846, pp. 116-130.
[4] V. Spampanato, *Vita di Giordano Bruno*, 1921, pp. 337-338.
[5] L. Limentani, "Giordano Bruno a Oxford", *Civiltà Moderna*, julio-octubre de 1937.

los efectos que esto tuvo probablemente en sus reacciones frente a Bruno. Este reconocimiento del hecho de que el antiaristotelismo ramista existía en la Inglaterra que visitó Bruno debería servirnos de recordatorio de que la filosofía de la época de los Tudor no era filosofía medieval, y podría empujarnos a inquirir la naturaleza del aristotelismo de aquellos doctores de Oxford que despertaron las iras de Bruno.

La tradición platónica de principios de la Edad Media siguió siendo relativamente fuerte en Oxford incluso durante el periodo aristotélico posterior. Roger Bacon había resistido al endurecimiento del pensamiento autoritario en torno al aristotelismo tomista, y Bacon nunca fue olvidado por sus sucesores de los siglos XIV y XV. Bajo la protección del misticismo de los números pitagórico-platónico habían florecido las matemáticas en la universidad, y la gran escuela de astronomía de Merton era famosa en todo el continente.[6] Los primeros estremecimientos del Renacimiento inglés no provocaron una ruptura con esta cepa de pensamiento indígena. Los humanistas ingleses de la prerreforma —tales como Linacre, Grocyn, More— eran platónicos y les fue fácil adaptar el nuevo platonismo humanista de Florencia a la textura nativa de sus mentalidades. Utilizaron sus estudios griegos para enriquecer y

[6] La obra de "Hentisber" (William Heytesbury) y de "Suiseth el Calculador" (Richard Swineshead), ambos miembros de Merton, fue conocida de Leonardo da Vinci y de Galileo. La física del Oxford del siglo XIV ejerció gran influencia en Francia y en Italia durante dos siglos por lo menos. Cf. Pierre Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, vol. III, 1913, pp. 405-583; F. M. Powicke, *The Medieval Books of Merton College*, 1931; Lynn Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, vol. III, páginas 370-385 (capítulo sobre el "Calculador").

completar la tradición filosófica y científica más antigua con excelentes resultados.[7] Pero había una tendencia en el humanismo a desvalorizar la producción entera de la Edad Media so pretexto del estilo latino "bárbaro" de los filósofos medievales, y cuando la firme influencia de More y de su círculo desapareció,[8] esa moda renacentista de desdén estético por el pasado tomó un aspecto destructivo en Inglaterra durante las convulsiones religiosas y políticas del periodo de la Reforma. La erudición filosófica que había hecho antaño la fama de Oxford llegó a ser considerada en ciertos círculos no como meramente "bárbara" desde el punto de vista de la cultura del Nuevo Renacimiento, sino como "malvada" desde el punto de vista de la religión reformada. La genial sátira erasmiana de la vieja erudición[9] fue utilizada por los nuevos hombres en Inglaterra como arma contra el pasado papista. Se produjeron en Oxford escenas de destrucción (y no sólo en Oxford sino en todas las bibliotecas de Inglaterra) durante el reinado de Eduardo VI. En 1550 los comisarios del gobierno visitaron Oxford y los libros y manuscritos de erudición medieval fueron destruidos al por mayor:

> The works of the Schoolmen, namely P. Lombard, Th. Aquinas, Scotus and his followers with Criticks also, and such that had Popish Scholias in them, they cast out of all College Libraries and private Studies... Not content with this, but they

[7] F. R. Johnson, *Astronomical Thought in Renaissance England*, 1937, páginas 80-84.

[8] *Ibid.*, p. 87.

[9] Se encontrará una reseña de los ataques de los humanistas contra la escolástica de París y de Oxford en Duhem, *op. cit.*, vol. III, pp. 163-181. Los nombres de "Scotus" y de "Suiseth el Calculador" parecieron despertar siempre una peculiar furia en los círculos humanistas.

slandered those most noble authors as guilty of barbarism, ignorance of the Scriptures, and much deceit, and as much as in them lay did endeavour to damn their memories to eternity. And lest their impiety and foolishness in this act should be further wanting, they brought it so to pass that certain rude young men should carry this great spoil of books about the city on biers; which being so done, to set them down in the common market place and there burn them, to the sorrow of many, as well of the Protestant as the other party. This was by them stiled 'the funeral of Scotus and Scotists'. So that at this time in all this King's reign, was seldom seen any thing in the University but books of Poetry, Grammar, idle songs and frivolous stuff.[10]

Vemos aquí cómo la vieja erudición se había vuelto, no meramente aburrida y bárbara, sino malvada y papista, mientras que la nueva "gramática", o más bien una forma rebajada del humanismo, era la marca de la más rabiosa e ignorante clase protestante.

Los comisarios miraban con especial sospecha cualquier libro o manuscrito que contuviese diagramas matemáticos:

Sure I am that such books wherein appeared Angles or Mathematical Diagrams, were thought sufficient to be destroyed because accounted Popish, or diabolical, or both.[11]

Este prejuicio incluyó un ataque a la biblioteca Merton:

From Merton Coll. Library a cart load of MSS and above were taken away, such that contained the Lucubrations (chiefly of controversial Divinity, Astronomy and Mathematicks) of

[10] Anthony à Wood, *The history and antiquities of the University of Oxford*, ed. J. Gutch, vol. II, parte I (*Annals*), p. 108.
[11] *Ibid.*, p. 107.

divers of the learned Fellows thereof, in which Studies they in the last centuries obtained great renown.[12]

La confusión de esta violenta revolución resulta casi más confundida aún, en lo que hace a las universidades, por la breve e igualmente violenta contrarrevolución bajo la católica María; de modo que al abrirse el reinado de Isabel, Oxford se encontraba en un estado muy debilitado y trastornado. Las lectorías de griego que habían fundado Wolsey y Enrique VIII y la moderna elocuencia ciceroniana que había sustituido al viejo "barbarismo" medieval en el estilo latino, difícilmente compensaban los estragos producidos en el majestuoso edificio de la erudición filosófica de Oxford. Ciertos ingleses prominentes expresaron su insatisfacción con el estado de cosas de Oxford, y como ejemplo podemos citar el consejo que da a su hermano el amigo de Bruno *sir* Philip Sidney:

[12] *Ibid.* No se observa que las matemáticas cayeron en desfavor en ciertos círculos durante algún tiempo debido a su tinte papista. Este prejuicio era menos marcado en Cambridge que en Oxford debido a la influencia de *sir* John Cheke y *sir* Thomas Smith. Pero que la actitud de Cheke era inusitada entre sus contemporáneos protestantes es lo que sugiere el hecho de que Mulcaster en sus *Positions* (1581) cite el ejemplo de Cheke como prueba de que los estudios matemáticos son inofensivos. Puesto que un caballero tan respetable como *sir* John Cheke, se argumenta, no temió "el marbete de cabeza *matemática*" otros pueden con seguridad abandonarse a esos estudios (citado por Johnson, *op. cit.*, páginas 88-89). Leonard Digges se refiere también a este prejuicio cuando protesta contra "reprouers of Astronomie, and sciences Mathematicall" y siente que debe defender a "the Mathematicalls" contra "the folish rasshenes and rasshe foolishenes of suche, which of late haue in writing dispraised these goodly artes" (*A prognostication*, etcétera, 1555, Old Ashmolean Reprints, 1926, p. xiii). Digges cita a Melanchthon como ejemplo de *protestante* que no desdeñó las matemáticas, del mismo modo que Mulcaster cita a Cheke.

So you can speak and write Latin, not barbarously, I never require great study in Ciceronianism, the chief abuse of Oxford, "qui dum verba sectantur, res ipsas negligunt".[13]

Esto fue escrito en 1580, tres años antes de que Bruno llegara a Inglaterra y lanzara su ataque contra Oxford. Muestra cómo Sidney, aunque verdadera figura del Renacimiento por su desvalorización del "barbarismo", no estaba satisfecho con la redistribución de la importancia en la erudición académica inglesa que había acarreado la sustitución de la "filosofía" por la "gramática".

Sin embargo, aunque se había descartado el espíritu medieval, las formas medievales fueron cuidadosamente preservadas en el sistema académico. Las disputas dialécticas seguían constituyendo la base de la formación, y Aristóteles era la autoridad prescrita en todas las ramas de la filosofía. De hecho el prejuicio contra el pasado actuaba en realidad en favor de una mayor rigidez aristotélica, como puede verse en el siguiente decreto promulgado el 12 de marzo, 1585-1586:

The 12 of the said month it was ordered for the future that all Bachelaurs and Undergraduats in their Disputations should lay aside their various Authors, such that caused many dissensions and strifes in the Schools, and only follow Aristotle and those that defend him, and take their Questions from him, and that they exclude from the Schools al steril and inane Questions, disagreeing from the antient and true Philosophy.[14]

[13] *The correspondence of Sidney and Languet*, ed. W. A. Bradley, 1912, p. 223.

[14] Wood, *op. cit.*, vol. II (i), p. 226. El original se encontrará en Strickland Gibson, *Statuta Antiqua Universitatis Oxoniensis*, 1931, p. 437. Se hace referencia a él en la *History of Oxford* de *sir* Charles Mallet, II.

Esta orden zanjaba todas aquellas especulaciones escotianas y nominalistas, tan característias del viejo Oxford, en favor de una adhesión servil a Aristóteles que ciertamente no es de carácter medieval, pues se basa en el desprecio del nuevo Oxford hacia las "cuestiones estériles e inanes" discutidas en las escuelas medievales, y en el moderno respeto humanista por la Antigüedad. La filosofía de Aristóteles es "antigua" y por lo tanto "verdadera", opinión que Roger Bacon y sus herederos espirituales no hubieran aceptado nunca. El Oxford isabelino, por consiguiente, precisamente por su abandono del espíritu de la filosofía medieval, generó una mayor rigidez aristotélica. El meollo de la vieja erudición había sido cercenado y sólo quedaba una cáscara tiesa y reacia de hábito dialéctico.[15] La pobreza de esta situación quedaba malamente disimulada detrás de los estudios griegos y de los ropajes de una elaborada latinidad con que los eruditos oxonianos del nuevo estilo trataban de demostrar su superioridad sobre el "barbarismo" medieval.[16]

p. 127. La misma política se aplicaba en Cambridge, donde se decretó en 1535 que los estudiantes debían estudiar a Aristóteles y la lógica con ayuda de los humanistas, dejando de lado "the frivolous questions and obscure glosses" de los escolásticos (J. B. Mullinger, *History of the University of Cambridge*, 1888, p. 87).

[15] Se tendía a utilizar el método dialéctico con materiales humanistas más bien que filosóficos o científicos. Como dice el profesor Lynn Thorndike, "Los humanistas siguieron entregándose a debates y disputas, sólo que discutían si Aníbal o Escipión eran más grandes hombres, en lugar de si los universales eran reales" (*Science and Thought in the Fifteenth Century*, 1929, p. 13).

[16] Había excepciones individuales al carácter predominantemente gramatical y no científico del Oxford de los Tudor —por ejemplo las lecciones astronómicas y geográficas leídas por Savile y Hakluyt en los años 1570 (Johnson, *op. cit.*, p. 196). Pero el tono general lo daba el contencioso "partido aristotélico" que despreciaba las ciencias matemáticas. Lejos

No eran éstas las únicas discordancias en el corazón del sistema; su gobierno externo tampoco estaba en buenas condiciones. Wood cita una carta del Canciller escrita en 1582[17] en la que se queja amargamente tanto de los modales como de los estudios de la universidad. Hay mucho desorden y embriaguez y los ejercicios de erudición no son encomiables. Las conferencias de las escuelas son "casi únicamente pro forma y sin propósito". La belleza que solía tener la universidad está tan decaída que resulta casi irreconocible. Los parientes y amigos de los estudiantes se quejan de que los jóvenes vuelven a casa menos doctos que cuando partieron, excepto que han aprendido a emborracharse en las tabernas y a comportarse como si hubieran tenido largo trato con la peor clase de gente. Por las cartas del Canciller[18] nos enteramos de que "neither Lectures nor Disputations, nor any other kind of Exercices of Learning are almost in any tolerable sort observed" y de que "no civilitye, no order, no not so much as in your Convocations and publique assemblies among yourselves is any whit regarded". Se deploraba en Inglaterra el bajo nivel en que había caído Oxford, y uno de los biógrafos de *sir* Philip Sidney observa que a eso se debía "la práctica cada vez más frecuente por parte de los jóvenes de noble nacimiento de dejar la universidad antes de graduarse".[19]

Así pues, es una grave inexactitud histórica pensar que

de ser de carácter medieval (las universidades del periodo Tudor son tratadas de manera muy engañosa como "reductos del medievalismo") el aristotelismo de este partido era en realidad activamente antimedievalista.

[17] *Op. cit.*, vol. II (i), pp. 212-215.

[18] *Ibid.*, pp. 219-221.

[19] M. W. Wallace, *Life of Sir Philip Sidney*, 1915, pp. 104-105. Bruno se refiere a su práctica en *De la causa* (*Opere italiane*, ed. cit., vol. I, pp. 164-165).

el conflicto de Bruno con el aristotelismo inglés era la lucha de un "filósofo del Renacimiento" contra el tradicionalismo medieval. En una serie de convulsiones revolucionarias, Oxford había hecho lo mejor que había podido para destruir su propia tradición filosófica (a la vez que conservaba sus formas técnicas) y trató de ocultar las lagunas resultantes bajo un manto de "gramática", de aquella atención a las palabras más que a la materia que cierto tipo de humanismo había popularizado.

Si nos volvemos ahora hacia la sátira de Bruno sobre Oxford, encontraremos que su crítica se ocupa principalmente de los nuevos rasgos no medievales de la universidad, y es así un ataque, no tanto contra la filosofía medieval, sino contra cierta forma de pedantería renacentista. La *Cena de le ceneri* se abre con una serie de preguntas sobre Torquato y Nundinio, la primera de las cuales es "¿Hablaban bien el latín?", y la respuesta es "Sí".[20] Otras preguntas suscitan respuestas en el sentido de que no eran muy corteses y sólo medianamente eruditos, y cuando se pregunta "¿Sabían al parecer algo de griego?", la respuesta es "Y otro sí[21] de cerveza sabían algo". En las primeras líneas de la primera página de la *Cena* encontramos así una insistencia en el estilo latino de los doctores de Oxford y en sus estudios griegos. Eran estos rasgos por los que el nuevo Oxford *difería* de su predecesor medieval y estaba

[20] *Opere italiane*, ed. cit., vol. I, pp. 15-16.

[21] *Eziandio* (*ibid.*, p. 17). En mi versión inglesa traduje con el arcaico "eke" [y en español con "otrosí" (T.)] porque Prudentio, el Pedante (fiel al carácter de gramático sofista que mantiene todo el tiempo y que sirve de contraste a Teófilo, el Filósofo) se queja inmediatamente del uso de "eziandio": "Evita esa palabra 'otrosí' porque es una expresión obsoleta y anticuada."

orgulloso de ello. Y la crítica sobre el bajo nivel de los modales y de la erudición en este nuevo Oxford queda más que apoyada en las fuentes inglesas.

En un pasaje posterior, el cargo contra los doctores ingleses son sus modales deplorables y su estupidez, pero sobre todo el hecho de que sean *doctores de gramática:*

> Así son los que produce Inglaterra; y adondequiera que mires encontrarás en estos días que todos los doctores son doctores de gramática. Toda una constelación de ellos reina sobre este feliz país, y su obstinada ignorancia, pedantería y presunción se combinan con una grosera mala educación en los modales que irritaría la paciencia de Job. Y si no lo crees, ve a Oxford y haz que te digan lo que le ocurrió al Nolano cuando disputó públicamente con doctores de teología en presencia del príncipe polonés Alasco, y otros de la nobleza inglesa.[22]

Se nos dice que los caballeros ingleses (entre los cuales se contaba *sir* Fulke Greville y probablemente *sir* Philip Sidney) que estaban presentes en la reunión de Londres en la que Bruno disputó con los doctores ingleses en torno a su filosofía copernicana, pidieron disculpas al italiano por el comportamiento de sus paisanos:

> Los caballeros que estaban presentes rogaron al Nolano que no tomase ofensa por la rudeza e ignorancia de sus doctores, sino que más bien compadeciese la pobreza de este país que está viudo de buena erudición en los terrenos de la filosofía y la matemática pura, respecto de las cuales todos están tan ciegos que asnos como aquéllos pueden hacerse pasar por videntes.[23]

[22] *Ibid.*, p. 101.
[23] *Ibid.*, p. 107.

Un país que está "viudo" de filosofía y matemáticas debe haber poseído alguna vez esas ventajas. Era en los campos de la filosofía y las matemáticas donde se había destacado el Oxford medieval.

Que Bruno comparaba en su espíritu a los modernos doctores de gramática con sus predecesores medievales es cosa que queda probada más allá de toda duda por las siguientes observaciones del primer diálogo de *De la causa, principio e uno*, en el que se describen y comentan las tormentas que había suscitado en Inglaterra la sátira de la *Cena*. "Podría yo desear", dice un inglés en este diálogo, "que no hubierais lanzado invectivas tan amargamente contra nuestra universidad y no la hubieseis juzgado sólo por vuestra impresión general, sin tener en cuenta lo que ha sido en el pasado, lo que puede ser en el futuro y lo que en parte es hoy en día". En su apología, Filoteo, el Filósofo (que representa al propio Bruno), expresa cierta vaga y general alabanza de la universidad, y añade:

> Tampoco se ha desvanecido la memoria de aquellos que florecieron en este lugar antes de que en otras partes de Europa se descubriesen los estudios especulativos; aunque su lenguaje era bárbaro y eran frailes de profesión, de los principios de la metafísica que establecieron derivó el esplendor de una rarísima y nobilísima parte de la filosofía (ahora en nuestros tiempos casi extinta) que se difundió a otras academias en todas las provincias no bárbaras. Pero lo que me ha inquietado y me ha producido a la vez desazón y diversión es que, aunque no he encontrado un latín y un griego más puros que aquí,[24] en lo demás (hablo de la generalidad) se jactan de ser enteramente diferentes de sus predecesores, que, preocupándose muy poco de la elocuencia y los primores de la gramáti-

[24] "*...io non trovo più romani e più attici di lingua che in questo loco...*".

ca, estaban completamente dedicados a esa clase de especulación que estos hombres llaman Sofismas. Pero yo estimo en mucho más la metafísica de aquellos estudiantes desaparecidos, en cuya materia llegaron mucho más lejos que su amo y señor Aristóteles (aunque su obra es de desigual valor y teñida aquí y allá de vanas conclusiones y teoremas que no son ni filosóficos ni teológicos sino sólo fantasías de espíritus ociosos), que todo lo que la edad presente pueda mostrar, a pesar de toda su elocuencia ciceroniana y arte retórica.[25]

Nada podría ser más claro. Bruno dice palmariamente que prefiere la metafísica del Oxford medieval a la gramática del Oxford renacentista. El testimonio es tanto más impresionante por venir de labios de alguien que era él mismo un ex monje y del que se ha supuesto siempre que era una audaz figura rebelde del Renacimiento. "Aunque" eran frailes, "aunque" su lenguaje era bárbaro, "aunque" sus obras no deben aceptarse *in toto* sin crítica, de todos modos Grosseteste, Bacon, Escoto y otros parecidos son más de estimarse que todo lo que la época actual puede mostrar a pesar de toda su novedosa elocuencia. Bruno nota y deplora el hecho de que los hombres nuevos se enorgullezcan efectivamente de ser tan diferentes como sea posible de sus predecesores a los que desprecian.

A todo lo largo del primer diálogo del *Causa* puede verse que Bruno se ve a sí mismo como el defensor de la "filosofía despreciada" contra los nuevos gramáticos que se pasan la vida estudiando palabras:

Examinan cada discurso y discuten cada frase, diciendo que esto huele a un poeta, aquello a un escritor cómico, esto otro a un orador. Este pasaje es serio, aquél ligero; esto es subli-

[25] *Ibid.*, pp. 162-163.

> me, aquello es *humile dicendi genus*. Aquella oración es tosca; se alivianaría si se la alterase de tal manera. Este estilo es el de un escritor pueril que hizo poco estudios de la Antigüedad, *non redolet Arpinatem*,[26] *desipit Latium*. Esta palabra no es toscana; no se encuentra en Boccaccio, Petrarca y otros autores aprobados. Debe escribirse "omo", no "homo"; "onore", no "honore"; "Poliinio", no "Polihimnio". Después de estos triunfos, el fatuo pedante se siente más contento de su propia proeza que de ninguna otra cosa del mundo; es un Jove que desde su elevado puesto de observación mira de arriba abajo las vidas de otros hombres lastradas por tantos errores, calamidades, miserias e inútiles trabajos.[27]

Bruno está tan dispuesto a condenar a los pedantes de Italia como a los pedantes de Inglaterra. La obsesión gramatical que deplora[28] es un fenómeno que se extiende por toda Europa y no está confinado únicamente al Oxford isabelino. Pero el desprecio del pomposo ciceroniano descrito aquí hacia los "errores" e "inútiles trabajos" de los demás hombres, hacia todos los escritores cuyo estilo no ha madurado en los estudios clásicos, es un reflejo de la actitud del nuevo Oxford ante la filosofía medieval. Como representante de una filosofía fuera de moda, Bruno se sentía incluido en la mofa de los gramáticos a las cuestiones "estériles e inanes" de las escuelas.

[26] O sea, "no huele a Cicerón". Arpinum era el lugar de nacimiento de Cicerón. El Pedante de la *Cena* llama a Cicerón "nuestro Arpinate" (*Opere italiane*, ed. cit., vol. I, p. 19).

[27] *Opere italiane*, ed. cit., I, p. 167.

[28] Para otros pasajes contra los gramáticos en las obras italianas y latinas de Bruno, véase las referencias dadas por Spampanato, *op. cit.*, páginas 74-94.

La vieja tradición filosófica inglesa, con los estudios matemáticos y astronómicos que iban asociados con ella, no quedó destruida por la nueva política de las universidades, sino que empezó a correr por nuevos cauces. Esos estudios fueron continuados durante el periodo de los Tudor por individuos privados que reunían y preservaban los libros y manuscritos que habían sido arrojados de las bibliotecas universitarias y monásticas.[29] El doctor John Dee, uno de los más eminentes científicos isabelinos, reunió por cuenta propia una biblioteca de más de 4 000 volúmenes. "Era", dice el señor Johnson, "sin duda alguna la biblioteca científica más grande de Inglaterra... pues Dee no sólo había coleccionado un vasto acervo de importantes manuscritos medievales sobre ciencia (que pudo conseguir tanto más fácilmente cuanto que eran poco estimados por los saqueadores de las casas monásticas) sino que había tenido también cuidado de que las últimas obras impresas sobre las ciencias matemáticas se encontrasen en sus anaqueles".[30] Hombres como John Dee, Robert Recorde, Leonard y Thomas Digges, fueron los continuadores, bajo nuevas condiciones, de la tradición matemática que había alentado el viejo Oxford de antes de la reforma, pero que había quedado violentamente interrumpida en las universidades por las revoluciones políticas y religiosas. Utilizaban la obra de Bradwardine, Baconthorpe, "Hen-

[29] El estudio de la historia de la ciencia en la época Tudor (que apenas empieza a ser investigada con algún detalle) ha sacado a luz el hecho de que la ciencia de esa época salía directamente de la ciencia medieval. Las dos obras más importantes sobre este tema que han aparecido hasta ahora son E. G. R. Taylor, *Tudor Geography. 1485-1583*, 1930, que arroja mucha luz nueva sobre Dee; y F. R. Johnson, *Astronomical Thought in Renaissance England*, 1937, a la que ya hemos hecho referencia.

[30] *Op. cit.*, p. 138.

tisber'', ''Suiseth *el Calculador*'' y otros ''sofistas'' del viejo Oxford que habían gozado antaño de fama europea, y se confesaban descendientes de Roger Bacon. La tentativa partidista de romper con esta tradición en las universidades imponiendo una nueva clase de aristotelismo gramatical, del que no se había oído hablar en Inglaterra hasta entonces, no logró así más que desviar el curso del río de la filosofía.

Thomas Digges, uno de los más eminentes ''filósofos'' isabelinos (la filosofía y la ciencia no estaban todavía diferenciadas) recibió su formación en matemáticas y astronomía de su padre Leonard Digges, admirador de Roger Bacon,[31] y del doctor Dee.[32] Dee fue el gran caudillo científico y maestro de aquel periodo en Inglaterra. Se mantuvo en contacto con los desarrollos modernos y estaba familiarizado con la obra de Nicolás de Cusa y de Copérnico.[33] Y al mismo tiempo mantuvo el contacto con el pasado gracias a su cuidadosa recolección y estudio de obras medievales. Su biblioteca y laboratorio de Mortlake estaban al servicio de sus amigos, y fue en gran parte gracias a sus esfuerzos como la corriente de la filosofía, desviada de Oxford, acabó corriendo en Londres.[34]

Por lo tanto, una de las características de la nueva distribución en Inglaterra de esa ''filosofía'' que, aunque estaba siendo profundamente modificada por nuevas corrientes y nuevas condiciones, aún estaba en línea directa de sucesión de la más antigua tradición inglesa, fue que ahora se encontraba no en las universidades sino en-

[31] *Ibid.*, p. 80.
[32] *Ibid.*, p. 157.
[33] *Ibid.*, p. 139.
[34] *Ibid.*, pp. 137-138.

tre grupos de individuos privados, la mayoría de ellos en las cercanías de Londres. Otro de sus rasgos es que algunos grandes nobles se interesaron en los estudios de tales hombres y ayudaron a financiarlos. Hay una transferencia en el mecenazgo de la "filosofía" desde la Iglesia hacia la aristocracia. *Sir* Philip Sidney y su amigo Dyer estudiaron bajo la autoridad de Dee con "Dios como guía".[35] Y después de las disputas públicas en Oxford ante el príncipe polaco Alasco, en las que tomó parte Bruno y en las que los nuevos doctores gramáticos hicieron tan pobre figura, Sidney llevó a Alasco a Mortlake en una visita al filosófico doctor Dee,[36] el discípulo de Roger Bacon. *Sir* Walter Raleigh y el Duque de Northumberland habrían de reunir más tarde a su alreedor grupos de científicos-filósofos entre los que se encontraba Thomas Harriot, el matemático y copernicano.

Es en esta corriente que fluía fuera de las universidades donde puede encontrarse un vivo interés en la teoría copernicana. Uno de los más importantes entre los primeros copernicanos ingleses fue Thomas Digges, cuya obra sobre el tema, desconocida hasta entonces, fue reimpresa por los señores Johnson y Larkey en 1934.[37] La obra de Digges se publicó originalmente en 1576 y las numerosas ediciones que aparecieron en los años posteriores dan fe del interés que estaba despertando la teoría copernicana

[35] Citado por Johnson (*op. cit.*, p. 137, nota 39), de una vida inédita de Sidney que se encuentra en la Biblioteca Huntington.

[36] *Private Diary of Dr. John Dee*, J. O. Halliwell (comp.), 1842, p. 20.

[37] F. R. Johnson y S. V. Larkey, "Thomas Digges, the Copernican System, and the idea of the Infinity of the Universe in 1576", *Huntington Library Bulletin*, núm. 5, abril de 1934. Contiene una reimpresión completa, y la obra se comenta más extensamente en el *Astronomical Thought* de Johnson, pp. 161-210.

en Inglaterra.[38] Hubo ediciones de ella en 1583 y en 1585, o sea el año anterior al de la publicación de la *Cena de le ceneri* en la que Bruno hace su conocida defensa del copernicanismo. El tratamiento del tema por Digges tiene puntos en común con el de Bruno, de los cuales el más importante es la afirmación, que él relaciona con la nueva teoría, de que el Universo es infinito. La asociación de la idea de infinitud con la teoría copernicana es por supuesto peculiarmente característica de Bruno. El tratamiento de Digges no es el mismo que el de Bruno, pues mantiene al Sol en el centro del Universo, mientras que Bruno pensaba en las estrellas como en innumerables sistemas solares y había seguido a Nicolás de Cusa en afirmar que ningún punto podría escogerse como su centro. Sin embargo son unánimes en conectar el sistema copernicano con el concepto de infinitud. La gran reputación de Digges en Inglaterra, observa el señor Johnson, debe haber dado peso a su defensa del sistema copernicano, y acostumbrado a sus paisanos a asociarlo con la idea de infinitud. Pero que haya encontrado alguna oposición en los círculos académicos es algo que nos sugieren las siguientes observaciones de su prefacio:

> Behold a noble Question to be of the Phylosophers and Mathematicians of our Universities argued not with childish

[38] Recorde y Dee fueron pioneros en la divulgación del conocimiento de la teoría en Inglaterra, donde a partir de 1556 despertó mucho interés (Johnson, *op. cit.*, pp. 120-210). La afirmación que solía hacerse en las historias de la ciencia de que Bruno fue el primero que sostuvo la teoría copernicana en Inglaterra muestra cuán poco se ha explorado la ciencia de la época Tudor. Esa impresión nació sin duda de una aplicación equivocada de la reseña que hace Bruno de sus peleas con la nueva ignorancia de Oxford.

> Invectives but with grave reasons Philosophicall and irreproveable Demostrations Mathematicall.[39]

Los "filósofos" isabelinos independientes como Digges, que seguían en la vieja tradición, deben haber mirado el nuevo aristotelismo gramatical de las universidades con tanta repugnancia como Bruno.

Regresemos ahora una vez más al cuadro que Bruno nos presenta en la *Cena de le ceneri* y del que dice que cada detalle del trasfondo, cada mirada y actitud de las figuras deben examinarse cuidadosamente, porque el escritor ha "imitado a un pintor" y sólo aquel que "examina el cuadro una y otra vez con buen juicio" podrá entender su significado.[40] El lienzo principal de este cuadro presenta a un grupo de personas que se han encontrado en Londres para discutir de filosofía. Se reúnen por invitación de un noble, *sir* Fulke Greville, y la alabanza de Sidney que se encuentra en la obra sugiere que probablemente también él estaba presente en la reunión. Esos nobles desean escuchar a Bruno exponer su filosofía copernicana, e invitan también a dos doctores de Oxford. "Torquato" y "Nundinio", que deben sostener contra él el punto de vista ptolomeico y aristotélico. Los doctores dan muestras de gran ignorancia y estupidez. Son "doctores de gramática" y no tienen argumentos filosóficos con qué contestar a la defensa que hace el Nolano de la Tierra móvil y del Infinito:

[39] Johnson y Larkey, p. 80.

[40] *Opere italiane*, vol. I, pp. 8-9. Se ha prestado demasiada poca atención a esta valiosa sugerencia. Una vez que nos damos cuenta de que Bruno tiene la mentalidad de un pintor alegórico, no volveremos a cometer el error de leer en su defensa de la teoría "racionalista" de Copérnico implicaciones que nunca quiso tener.

Teófilo: . . . Mientras el Nolano estaba pronunciando su discurso, el doctor Torquato no cesaba de repetir "*¡Ad rem, ad rem, ad rem!*", hasta que finalmente el Nolano empezó a reírse y dijo que no estaba discutiendo, ni replicando, sino proponiendo, que, en una palabra, "*Ista sunt res, res, res*". Y que le tocaba ahora a Torquato hacer alguna observación *ad rem*.

Smitho: Ese asno se imaginaba que estaba entre gentes ignorantes y obtusas a quienes esperaba hacer pasar su *ad rem* por un argumento y una respuesta; y satisfacer así a la multitud por la combinación de sus gritos y su cadena de oro.

Teófilo: Escucha lo que viene ahora. Los huéspedes estaban todos aguardando a escuchar el esperado argumento de Torquato, cuando, volviéndose hacia ellos, sacó de las profundas bodegas de su sabiduría uno de los dichos de Erasmo, *Anticyram navigat*, que les farfulló a través del bigote.[41]

Tenemos aquí las groseras interrupciones del debate de las que se quejaba el propio Canciller. Tenemos aquí la "invectiva pueril" que describe Digges como actitud de las universidades ante esta noble cuestión. Y el "gramático" no puede enfrentarse al filósofo en su propio terreno, sino que replica a la argumentación filosófica con uno de esos dichos de Erasmo que eran tan caros al humanista protestante. "Smitho", el caballero particular inglés de gustos estudiosos a quien se le está relatando la historia, se avergüenza de esos doctores; y en eso se pone del mismo lado que los nobles que estaban presentes en el debate y que sintieron que les correspondía presentar disculpas

[41] *Opere italiane*, vol. I, p. 100. La hierba eléboro, que se suponía que curaba la locura, crecía en Anticyra; y los que "viajaban allá" la necesitaban, es decir, estaban locos. "Está loco", dice Torquato, presentando elegantemente su "pueril invectiva" en la forma de uno de los proverbios de Erasmo (Chiliade I, Centuria VIII, núm. 52, en la edición de París de 1579 de los *Adagia*).

al Nolano por el comportamiento de los doctores en un país que había quedado "viudo de la buena erudición en los campos de la filosofía y la matemática pura".

Así pues, cualesquiera que sean los otros significados de este cuadro (cada detalle del cual ha de examinarse una y otra vez con buen juicio), el significado inmediato o local es que *refleja una brecha que existía efectivamente en la opinión inglesa de la época.* La disputa tiene lugar en Londres por invitación de unos cortesanos. Esto ilustra el cambio que ha tenido lugar en la distribución de la filosofía de la universidad a la corte. El "filósofo" que expone la teoría copernicana no desprecia y rechaza en bloque la vieja tradición de Oxford, sino que desprecia a los gramáticos del nuevo Oxford. Esta actitud la entendían y compartían los amigos "filosóficos" ingleses de Sidney y de Greville, aquellos que —como Dee, Digges y sus discípulos— coleccionaban cuidadosamente los fragmentos dispersos del pasado, a los que añadían los adelantos del "Renacimiento" en el conocimiento, tales como la teoría copernicana. Estos hombres no tenían necesariamente plena simpatía hacia la vieja religión. Como Bruno, pudieron haber pensado que Grosseteste, Bacon o Escoto, "aunque" frailes, "aunque" bárbaros en su lenguaje, "aunque" no siempre muy de fiar, merecían sin embargo la atención más seria de parte de los estudiosos de asuntos serios, de los "filósofos" a quienes no les bastaba la verborrea retórica.

En Inglaterra, el copernicanismo (o un interés inteligente en el copernicanismo) era característico de aquellos que no habían rechazado del todo la vieja tradición de Oxford; mientras que el aristotelismo gramatical, con su desprecio de las matemáticas, era característico de los cambios revolucionarios con los que se habían hecho esfuerzos de-

liberados por borrar esa tradición del propio Oxford. El agrupamiento en el cuadro de Bruno de un "filósofo" que defiende a Copérnico y el Infinito contra la "invectiva pueril" de los gramáticos universitarios refleja esta situación. Aunque *no* es como matemático como Bruno mismo aborda la teoría copernicana,[42] ha utilizado el trasfondo inglés para colorear en parte su cuadro. El desdén de "Smitho", el estudioso caballero particular, y de los nobles huéspedes de la cena, por los doctores de Oxford ilustra la actitud de cierto cuerpo selecto de la opinión inglesa que se sentía profundamente insatisfecha con aquellas tácticas que habían servido en ciertos círculos académicos bastante ruidosos para sustituir con un aristotelismo rígido, basado en un fundamento gramatical más que científico, al antiguo liberalismo.

La siguiente conversación entre Prudentio, el Pedante, y Teófilo, el Filósofo, muestra este conflicto entre la moderna rigidez y el antiguo liberalismo. Prudentio objeta la teoría de Copérnico porque es nueva:

[42] Por el contrario, insta a los matemáticos a deshacerse de las matemáticas en busca de alguna visión más profunda y más intuitiva. No tenemos espacio para desarrollar este punto con referencias completas, pero es de la mayor importancia para el entendimiento de la mentalidad de Bruno darse cuenta de que, *como místico*, desalienta el literalismo matemático tanto como el literalismo gramatical. Hay por cierto un extraño error en su exposición de la teoría de Copérnico. Mantiene (contra Torquato, que tiene razón) que el punto del centro del epiciclo en el tercer círculo del diagrama de Copérnico no representa a la Tierra, sino que es meramente la señal de la punta del compás (*Opere italiane*, vol. I, páginas 106-107). Parece imaginar que la Tierra y la Luna se persiguen la una a la otra alrededor de un círculo imaginario. El error aparece en su diagrama lo mismo que en su texto. Si esto sea una alteración intencional de la teoría para adecuarla a los significados místicos y simbólicos propios de él o si sea meramente un error, no lo sé. Pero es seguro que la leyenda que ve en Bruno un "mártir de la ciencia moderna" ha entendido equi-

Prudentio: Sea como sea; por mi parte no tengo la intención de apartarme de la opinión de hombres que son antiguos en este asunto, porque, dice el sabio: "con lo antiguo está la sabiduría".

Teófilo: Pero añade: "y en los largos días el entendimiento". Si entendieras lo que estás diciendo verías que lo opuesto de lo que piensas se infiere de ello, a saber que somos más viejos y tenemos más tiempo detrás de nosotros que nuestros predecesores, quiero decir en lo que se refiere a ciertas clases de erudición, tales como el tema que está en discusión.[43]

Esto debe compararse con lo que dice Roger Bacon sobre el progreso del conocimiento:

pueden hacerse adecuadamente adiciones a las afirmaciones de las verdaderas autoridades, y aplicarse correcciones en muchos casos. Esto lo muestra excelentemente Séneca en su libro *Quaestiones Naturales*, declarando en el tercer libro: "Las antiguas opiniones son demasiado inexactas y crudas; los pensadores iban todavía a tientas buscando el camino hacia la verdad. Todas las cosas eran nuevas para los primeros investigadores, más tarde los mismos asuntos pasaron bajo la lima. Nada es perfecto en sus comienzos." En el cuarto libro dice: "Llegará un tiempo en que el cuidadoso estudio a través de largos periodos de tiempo sacará a la luz los secretos de la naturaleza. Una sola vida no es suficiente para la investigación de materias tan graves. La gente de una edad futura sabrá muchas cosas que nos son desconocidas, y llegará el día en que la posteridad se asombre de nuestra ignorancia de cosas tan claras para ellos." Prisciano dice en la introducción a su mayor volumen que no hay ninguna perfección en los descubrimientos humanos, y añade: "Cuanto más jóvenes,

vocadamente su actitud real hacia la teoría copernicana de una manera por demás curiosa.

[43] *Opere italiane*, I, p. 31.

más agudos son los investigadores'', porque los más jóvenes, o sea aquellos de una edad posterior, en la progresión del tiempo poseen las labores de sus predecesores.[44]

Bacon alega pues, como Teófilo, que la antigüedad no es signo de infalibilidad y que los que vienen más tarde en el tiempo poseen una ventaja por la experiencia de sus predecesores. La actitud de Bacon frente a la historia del pensamiento no era letra muerta en la época isabelina, sino que era perfectamente familiar a los ''filósofos'' como Sidney y sus amigos, que habían estudiado con aquel ardiente baconiano, el doctor Dee. Las observaciones de Teófilo resultarían así fuertemente simpáticas a aquellos ingleses que encontraban en la teoría copernicana un interés que no era incompatible en absoluto con la antigua tradición de Oxford.

Para ilustrar la actitud de Prudentio no tenemos sino que recordar el decreto promulgado en el Oxford de la época Tudor, por el cual se ordenaba a los estudiantes que dejaran de lado a sus autores escolásticos y siguieran únicamente a Aristóteles, excluyendo así de las escuelas todas las ''cuestiones estériles e inanes'' que no concordaban con la ''antigua y verdadera'' filosofía. Ésta es exactamente la base del aristotelismo de Prudentio. Tiene el profundo respeto del humanista por la Antigüedad clásica; Aristóteles es para él un ''antiguo'' escritor y por consiguiente ''verdadero''. Con cada palabra que dice a lo largo del diálogo, Prudentio se caracteriza como un retórico, un ciceroniano, un ''doctor de gramática''. Su aristotelismo antiliberal es representantivo así del nuevo Oxford que se

44 Roger Bacon, *Opus majus*, trad. de R. B. Burke, vol. I, pp. 15-16.

enorgullecía de ser tan diferente como fuera posible de su predecesor, mientras que los puntos de vista más abiertos de Teófilo están en armonía con los de los herederos espirituales del viejo Oxford que podían encontrarse todavía en la Inglaterra isabelina, aunque no en las universidades.

Sin embargo, por un malentendido histórico muy singular, se ha supuesto que el aristotelismo que Bruno encontró en Inglaterra era una sobrevivencia "medieval" contra la cual embestía su "modernidad".

Bruno se nos presenta así como un verdadero "filósofo del Renacimiento", y un verdadero humanista en el sentido de que acepta y utiliza cada nueva fuente de conocimiento, pero al mismo tiempo es el decidido oponente de cierto tipo más superficial de humanismo renacentista que desvalorizaba las antiguas fuentes del conocimiento porque eran "anticuadas", "bárbaras" o "anticlásicas" (términos de reproche a los que el partido aristotélico puritano de Oxford añadiría "papista"). En este asunto su actitud es muy parecida a la de Pico della Mirandola.[45] El ataque de Bruno al Oxford de los Tudor repite el meollo de lo que había dicho Pico un siglo antes en su carta a Ermolao Barbaro. Barbaro había reprochado a Pico que hubiese dedicado tantos años de su vida al estudio de tomos escolásticos "bárbaros". La respuesta de Pico, escrita en 1485, es una defensa de los filósofos medievales. "Has expresado pesar", dice,

> de que yo mientras tanto haya perdido en los estudios de Tomás de Aquino, Juan Escoto, Alberto Magno y Averroes los

[45] Estoy en gran deuda con el doctor E. Wind que me señaló las muchas notables semejanzas entre la actitud de Pico y la de Bruno.

mejores años de mi vida: esas largas, laboriosas veladas en las cuales tal vez haya podido adquirir algún valor en la pulida erudición. Se me ocurrió la idea, a modo de consuelo, si alguno de ellos pudiera volver a la vida, de si unos hombres tan poderosos en la argumentación no encontrarían sanas razones en pro de su propia causa; si uno entre ellos, más elocuente que Pablo, no podría defender, en términos tan libres de barbarismo como fuese posible, su estilo bárbaro, hablando acaso de esta guisa: Hemos vivido ilustremente, amigo Ermolao, y viviremos en la posteridad, no en las escuelas de los gramáticos y en los lugares de enseñanza de los jóvenes espíritus,[46] sino en la compañía de los filósofos, en los cónclaves de sabios, donde las cuestiones por debatir no conciernen a la madre de Andrómaco o a los hijos de Níobe y otras ligeras fruslerías como éstas, sino a cosas humanas y divinas; en la contemplación, la investigación y el análisis de los cuales hemos sido tan sutiles, tan acuciosos y tan anhelantes, que a veces hemos podido parecer demasiado escrupulosos y capciosos, si es que efectivamente es posible ser demasiado curioso o fastidioso en la búsqueda de la verdad. Que aquel que nos acusa de pesadez pruebe por experiencia si nosotros los bárbaros no tenemos al dios de la elocuencia en nuestros corazones[47] más bien que en nuestros labios; si, aun cuando faltara la facultad del discurso ornamentado, nos ha faltado sabiduría: y engañar a la sabiduría con ornamentos puede ser un crimen mayor que mostraría con inculta tosquedad.[48]

[46] "*...non in scholis grammaticorum & paedagogiis...*" Esta objeción a la "gramática" (que debe ser alimento de niños pero no de hombres) sobre la base de su "puerilidad" la comparte Bruno.

[47] "*...sed in pectore Mercurium...*"

[48] Giovanni Pico della Mirandola, *Opera omnia*, Basilea, 1494, I, página 352. Se encuentra una traducción italiana de la carta en G. Semprini, *La filosofia di Pico della Mirandola*, 1936, pp. 201-217. La traducción inglesa utilizada aquí [de la que se tradujo al español (T.)] está tomada de una cita en J. A. Symonds, *Renaissance in Italy*, 1897, vol. II, pági-

Habían pasado cien años desde que Pico escribió estas palabras, y durante aquel tiempo la sátira de los humanistas contra el "barbarismo" de la antigua erudición se había utilizado en Inglaterra para apoyar el prejuicio protestante contra la antigua religión. Puesto en acción, esto dio como resultado escenas durante el reino de Eduardo VI en la que los maleantes hacían lo que podían por destruir los tesoros intelectuales de Oxford y llamaban a sus fogatas "el funeral de Escoto y de los escotistas". La brecha dejada por estos trastornos se disimuló con una película superficial de elocuencia; y así, la sátira de Bruno sobre los "doctores de gramática" del nuevo Oxford es en realidad la sátira de Pico repetida después del acontecimiento en lugar de antes.

La influencia del neoplatonismo florentino es tan fuerte en la filosofía de Bruno como la influencia medieval. podríamos decir que su visita a Inglaterra fortaleció una reemergencia del genuino Renacimiento inglés: esa adaptación del platonismo humanista a la tradición medieval que habían iniciado *sir* Thomas More y sus amigos, que eran grandes admiradores de Pico y de Ficino, pero que había proseguido después su curso fuera de las universidades. Y dentro de esta tradición, que se preservó entre los científicos-filósofos del periodo Tudor, predominó un estilo de escritura más simple que el que favorecían los gramáticos universitarios. El señor Johnson indica que los científicos de la época Tudor escribían con un estilo inglés cuya fuerza y sencillez se remonta, a través de *sir* Thomas More, hasta la literatura devota de la prerreforma.[49] So-

nas 241-242 [*El Renacimiento en Italia*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1957].

[49] *Op. cit.*, p. 295.

bre esta base, por consiguiente, la defensa de Bruno de la sencillez de lenguaje filosófica sería bienvenida en ciertos círculos en Inglaterra.

Cierta imaginería platónica con la que Bruno expresa esta defensa recuerda la que utilizaba Pico. Pico observa en la carta a Barbaro que es estúpido juzgar a un filósofo únicamente por su estilo, como lo sería quejarse de Sócrates porque "su zapato está suelto, su capa desabotonada o sus uñas descuidadas".[50] Cuando Bruno, el filósofo, se enfrenta a Torquato y Nundinio, los gramáticos, hay una marcada diferencia entre su apariencia y la de ellos. Ellos van ataviados con largos mantos y en terciopelo; Torquato lleva cadenas de oro alrededor del cuello, y los dedos de Nundinio están tan cargados de anillos que parece "un riquísimo joyero".[51] Sus nombres expresan su riqueza; "Torquato" es nombrado así por su collar de oro (*torques*), mientras que "Nundinio" (de *nundinae*: día de mercado)[52] transpira opulencia mercantil. El Nolano, por otra parte, va descuidadamente vestido, y cuando las cosas no marchan bien para Torquato en la argumentación filosófica, el doctor gramático restaura su autoconfianza mirando su cadena de oro y luego fijando los ojos significativamente en "el pecho del Nolano, donde quizá faltaba un botón".[53] Este contraste en la vestimenta de las figuras cen-

[50] *Opera* ed. cit., I, pp. 354-355; Semprini, *op. cit.*, pp. 208-209.

[51] *Opere italiane*, vol. I, pp. 16-17.

[52] Estas derivaciones son señaladas por el señor Gentile en su nota al pasaje. Bruno subraya el simbolismo de estos nombres en su prefacio, donde dice: "en el primer diálogo se os presentan esas dos criaturas (Torquato y Nundinio) y se da la razón de sus nombres, si es que podéis entenderla" (*op. cit.*, vol. I, p. 8).

[53] *Ibid.*, vol. I, p. 97. En el primer diálogo de su *Second fruits*, 1591, que se propone deliberadamente recordar la *Cena*, John Florio introduce

trales del cuadro expresa en forma simbólica el tema del contraste entre una pobreza de ideas revestida de elaborada retórica, y una profundidad filosófica formulada en un lenguaje sin pretensiones, es decir, el tema de la "gramática" contra la "filosofía".[54] Y no es sólo la riqueza y la pobreza del lenguaje las que están implicadas en el contraste. Está implicada también una reprensión al retórico humanista que utiliza su elocuencia para ganar riquezas mundanas y posición mundana en lugar de buscar la Verdad por sí misma en un espíritu de "desprendimiento"[55] o de amor desinteresado a la filosofía.

Nuestro estudio de Bruno en Oxford puede sugerir que mirar a este hombre extraordinario como un "filósofo del Renacimiento" en el sentido de alguien que se rebelaba contra el medievalismo en nombre de la "ciencia moderna" es posiblemente una distorsión de su verdadero lugar en la historia del pensamiento. Más bien representa quizá, como Pico della Mirandola, a un ser que, a la vez que acogía todo nuevo camino hacia la verdad abierto por el

un "Torquato" que es muy puntilloso en el vestir y un "Nolano" que lleva el mismo traje todos los días.

[54] Shakespeare utiliza la misma imaginería en *Trabajos de amor perdidos*, donde Berowne abjura del lenguaje elaborado en favor de un estilo más simple.

Taffeta phrases silken terms precise,
Three-piled hyperboles, spruce affectation,
Figures pedantical...

[Frases de tafetán, precisos términos de seda,/ Hipérboles de tres en tres, atildada afectación,/ Figuras pedantes...]

se abandonan en favor de "russet yeas and honest kersey noes" ["síes de bayeta y noes de honrada arpillera"]. (V. 2, vv. 406-413).

[55] Cf. Aldous Huxley, *Ends and Means*, 1937, pp. 2-6.

Renacimiento, estaba preservado por la profundidad y seriedad de su naturaleza de algunos errores del Renacimiento, como esa fácil complacencia con que cierto tipo de humanista descartaba la herencia del pasado medieval. Y a los ''filósofos'' ingleses su filosofía copernicana les aparecería, no como algo enteramente ajeno, sino como un moderno desarrollo de una tradición platónica con la que los había familiarizado su propia historia pasada desde Bede hasta More.

IV. LA POLÍTICA RELIGIOSA DE GIORDANO BRUNO

Los diálogos de la *Cena de le ceneri* (1584)[1] de Giordano Bruno se proponen describir cómo Bruno y dos compañeros fueron a través de las calles de Londres desde la Embajada francesa, donde se alojaban, hasta la casa de *sir* Fulke Greville, donde asistieron a una cena durante la cual él disputó con dos doctores de Oxford en torno a su filosofía copernicana. *Sir* Fulke Greville y sus amigos cortesanos, entre los cuales estaba probablemente *sir* Philip Sidney, parecen alentar a Bruno a que vierta su desprecio sobre la pedantería de los doctores de Oxford. Como sugerí en un artículo anterior,[2] los cortesanos que escuchaban a Bruno con simpatía estaban en contacto, a través de Dee y otros, con la tradición filosófica inglesa más antigua que se prolongó durante el periodo Tudor, aunque por cauces no oficiales. En los círculos donde se preservaba esta tradición más antigua, la teoría copernicana era bien conocida y se pensaba de ella lo mismo que pensaba Bruno —a saber, que era una reemergencia de la antigua verdad pitagórica y mística.

El carácter neopitagórico del copernicanismo inglés (movimiento que estaba plenamente establecido mucho antes del momento de la visita de Bruno a Inglaterra) y su aso-

[1] G. Bruno, *Opere italiane*, ed. Giovanni Gentile, 2ª ed., 1925-1927, vol. I, pp. 1-131.

[2] Véase *supra*, pp. 241-270.

ciación con unas aspiraciones místicas hacia el Infinito, puede verse claramente en la primera representación diagramática de la teoría copernicana que se publicó en Inglaterra.[3] El copernicanismo místico de Bruno parecería así a sus oyentes ingleses más dentro de la línea de la antigua tradición[4] que el aristotelismo gramatical de los doctores del nuevo Oxford protestante. Y al comentar el ataque que lanzó contra Oxford, Bruno deja perfectamente claro que era la "pedantería" del nuevo Oxford lo que le disgustaba tanto y lo que compara desfavorablemente con el Oxford de la prerreforma. Admira, dice, la metafísica de los viejos frailes que fueron "mucho más allá que su señor y amo Aristóteles" y mucho más allá que la elocuencia ciceroniana de los nuevos doctores de Oxford que desprecian a sus predecesores.[5]

¿Es entonces como filósofo secular, alejado de las cuestiones puramente religiosas, como Bruno celebra la Verdad pitagórico-copernicana que el Tiempo está sacando a

[3] Este diagrama apareció en Thomas Digges, *A Perfit Description of the Caelestiall Orbes according to the most aunciente doctrine of the Pythagoreans, latelye reuiued by Copernicus and by Geometricall Demonstrations approued*, 1ª ed. 1576, reimpreso por F. R. Johnson y S. V. Larkey en *Huntington Library Bulletin*, 5, abril de 1934. Véase F. R. Johnson, *Astronomical Thought in Renaissance England*, 1937, pp. 161-210.

[4] Con su comentario del copernicanismo asocia enseñanzas bien conocidas en las escuelas parisienses, tales como la teoría de Buridan del "impetus" (*Op. ital.*, vol. I, pp. 89-90. Pierre Duhem en *Études sur Léonard de Vinci*, 3ª serie, 1913, pp. 255-259, considera ésta como una importante exposición de la mecánica parisiense). También la teoría del movimiento de la Tierra de Alberto de Sajonia (*Op. ital.*, vol. I, pp. 119-125; Duhem, *op. cit.*, pp. 243-246, anota que Bruno muestra conocer esta teoría en su *Camoeracensis acrotismus*, pero no señala que parece que también queda sugerida en *La cena de le ceneri*). Argumentos como éstos eran también familiares, por supuesto, en Oxford antes de la ruptura de la larga y fructífera colaboración entre Oxford y París.

[5] El pasaje se cita *supra*, p. 252.

luz una vez más? El pasaje citado en el artículo anterior probaba que desde un punto de vista filosófico Bruno prefería el viejo orden católico de Inglaterra al nuevo orden protestante; tenemos ahora que citar pasajes que ilustren esta actitud frente al cambio desde los puntos de vista moral, teológico y místico.

De regreso en París después de su visita a Inglaterra, Bruno dijo al bibliotecario de la abadía de Saint Victor que detestaba a los heréticos de Francia y de Inglaterra porque su insistencia en la justificación por la fe disminuía la importancia de las buenas obras; esto le parecía subversivo de la moralidad y también anticristiano, "car toute la chrestienté tend à bien vivre".[6] Había expresado ya este punto de vista muy a fondo en *Lo spaccio della bestia trionfante*, publicado en 1584 en Inglaterra y dedicado a Sidney:

> Momus añadió: Bastará con poner fin a esta secta bribona de pedantes que, sin hacer el bien según la ley natural y divina, se estiman y quieren ser estimados por otros como personas religiosas aceptables a los dioses; y dicen que hacer el bien es bueno y hacer el mal es malo; pero que no es por el bien que se hace o por el mal que se hace por lo que resulta uno aceptable a los dioses, sino por creer y esperar según su catecismo. Juzgad, oh dioses, si ha habido nunca obscenidad como ésta en el mundo.[7]

Esta desaprobación no sólo se formula en abstracto; se aplica en el caso concreto de los restultados (tal como los

[6] *Documenti della vita di Giordano Bruno*, ed. V. Spampanato, 1933, página 40.

[7] *Op. ital.*, vol. II, p. 64. Hay una traducción del siglo xviii del *Spaccio* por W. Morehead (1713) que no he utilizado en estas citas porque es demasiado inexacta.

ve Bruno) de poner en práctica una interpretación sesgada de esta doctrina en Inglaterra. Los "pedantes" se siguen describiendo así:

> Aunque nadie obra por ellos, y ellos no obran por nadie (porque no hacen más obra que hablar mal de las obras), viven sin embargo de las obras de otros que obraron por otros aparte de ellos mismos, y que por otros instituyeron templos, capillas, posadas,[8] hospitales, colegios y universidades; de donde son ladrones descarados y ocupadores de las obras hereditarias de otros; los que, aunque no perfectos y no tan buenos como deberían ser, de todas maneras no serán[9] (como son estos hombres) perversos y perniciosos para el mundo; sino más bien necesarios para el bien común, diestros en las ciencias especulativas, cuidadosos de la moral, solícitos en aumentar el celo y la preocupación en ayudarse unos a otros y mantener la sociedad (para la que se ordenan todas las leyes) proponiendo ciertas recompensas a los que hacen el bien y amenazando a los criminales con ciertos castigos.[10]

Estas palabras deben aplicarse a los cambios que la Reforma inglesa había producido en la fábrica social. Y en un pasaje posterior vuelve a explayarse sobre este tema. Jove ordena al Juicio que investigue el comportamiento de esos "gramáticos que en nuestros tiempos florecen por toda Europa":

> Que vea qué éxito tienen, y qué costumbres despiertan y provocan en otros en lo que concierne a los actos de justicia y misericordia y a la conservación y acrecentamiento del bien público; que investigue si gracias a su doctrina y gobierno las

[8] "...*xeni*..."
[9] Se usa el futuro: *non saranno*.
[10] *Ibid.*, p. 65.

> academias, universidades, templos, hospitales, colegios, escuelas y lugares de disciplina y arte se levantan; o si, donde éstos se encuentran, no son los mismos y dotados de las mismas facultades que antes del advenimiento de esos hombres y de su aparición entre los pueblos. Después, si se preocupan de que estas cosas se acrecienten, o si por su negligencia disminuyen, se arruinan y quedan disueltas y dispersas. También si son ocupadores de los bienes de otros, o ensanchadores de sus propios bienes; y finalmente si aquellos que toman su parte, acrecientan y establecen el bien público, como hicieron sus predecesores que pensaban de manera opuesta,[11] o si se unen a esos hombres para disiparla, despilfarrarla y devorarla, y, mientras desalientan las obras, extinguen todo celo tanto para realizar nuevas obras como para conservar las antiguas.[12]

Se ve claramente con esto que Bruno prefiere el viejo orden inglés al nuevo por motivos morales y sociales, así como filosóficos. Aunque no hayan sido enteramente perfectos, los hombres que establecieron las universidades, los hospitales y otros lugares de disciplina en Inglaterra deben sin embargo preferirse con mucho a aquellos que los han desahuciado. Este pasaje hace juego con aquel de la *Causa* donde se prefiere a los filósofos prerreformistas, "aunque su obra es de valor desigual",[13] sobre los modernos gramáticos que desprecian a sus predecesores. No cabe duda por consiguiente de que la sátira de Bruno sobre la "pedantería gramatical" no se limita al antilibera-

[11] "*. . .gli lor contrarii predecessori. . .*"

[12] *Op cit.*, vol. II, pp. 95-96. Las páginas 94-98 enteras están en realidad ocupadas por este tema; el pasaje es demasiado largo para citarlo aquí completo.

[13] Citado *supra*, p. 253.

lismo filosófico, sino que se propone incluir también una fuerte desvalorización de lo que a él le parece la ceguera moral del nuevo orden.

La justificación por la fe no es el único problema teológico de absorbente interés contemporáneo que plantea Bruno en el *Spaccio*. Toca también, durante un examen sobre los ritos y la sabiduría egipcios, la cuestión de la interpretación del Sacramento:

> "... pues así como la divinidad desciende de cierto modo en la medida en que se comunica a la naturaleza, así hay una ascensión hacia la divinidad que hace la naturaleza, y así a través de la luz que brilla en las cosas naturales sube uno hacia arriba hasta la vida que preside en ellas." "Lo que dices es verdad", replicó Momus: "pues en verdad veo cómo esos hombres sabios por esos medios fueron capaces de hacer a los dioses familiares, afables y domésticos entre ellos, quienes [es decir los dioses] con las palabras que emitían por boca de las estatuas les daban consejos, doctrinas, adivinaciones e instituciones sobrehumanas; de donde con la magia y los ritos divinos se alzaron a las alturas de la divinidad por aquella misma escala de la naturaleza por donde la divinidad desciende hasta las más pequeñas cosas gracias a la comunicación de sí misma. Pero lo que parece deplorable es que veo a algunos idólatras insensatos y estúpidos que están tan lejos de imitar la excelencia del culto egipcio como la sombra de igualar la nobleza del cuerpo, que buscan a la divinidad, de la que no tienen recta noción, en los excrementos de cosas muertas e inanimadas, y que además no sólo se burlan de aquellos adoradores divinos y de larga visión, sino también de nosotros, por los cuales somos tenidos por bestias. Y lo peor es que triunfan para ver sus ritos en tan alta reputación, mientras que los de otros quedan enteramente desvanecidos y borrados". "Que no te turbe eso, Momus", dijo Isis, "pues el hado ha ordena-

do una vicisitud de luz y oscuridad". "Pero el mal consiste", replicó Momus, "en que ellos están seguros de estar en la luz". E Isis añadió que la oscuridad no sería oscuridad para ellos si pudieran reconocerla como tal.[14]

Los ritos católicos prerreformistas son interpretados aquí como tipos de una verdad muy antigua o egipcia.[15] Los nuevos "ritos estúpidos" de los protestantes han oscurecido esta verdad, aunque "están seguros" de que son ellos los que "están en la luz".

Sobre la cuestión del Sacramento es claro que Bruno no quiere tener nada que ver con ese punto de vista que lo considera cosa muerta en sí misma y mero signo exterior de una verdad espiritual. Para él es en sí mismo divino y un medio de comunicación con la Divinidad inmanente. Desde el punto de vista protestante su actitud ante el Sacramento es "mágica" y "supersticiosa", y encomia incluso los antiguos altares donde se oían "por boca de las estatuas" palabras de adivinación.

A la defensa que hace Bruno de la filosofía prerrefor-

[14] *Op. ital.*, vol. II, p. 187. Debe compararse con esto un pasaje similar de los *Eroici furori, Op. ital.*, vol. II, p. 432.

[15] Whittaker (*Macrobius*, 1932, pp. 8-9) observa que Bruno está influido aquí por *Asclepius*, un diálogo hermético anónimo de alrededor del siglo IV, antes atribuido a Apuleyo. "En sustancia, [el *Asclepius*] manifiesta una religión filosófica, de espíritu helenístico, llamada 'la religión de la mente'. Un lamento sobre Egipto parece ser simbólico: su ruina es la de la antigua religión y civilización." Whittaker cree que Bruno se interesa en el *Asclepius* debido a su "defensa panteísta de la belleza visible" y no se da cuenta de que el lamento sobre Egipto en el *Spaccio* se utiliza con simbolismo histórico, como en el *Asclepius*. Para el hermetista del siglo IV, el lamento sobre Egipto representaba la decadencia de la antigua civilización; para Bruno representa la decadencia de la civilización de la prerreforma. Sobre la conexión de los estudios egipcios del Renacimiento con la visión religiosa y con el origen de los emblemas, véase Mario Praz, *Studies in Seventeeth Century Imagery*, 1939, página 19.

mista hemos añadido ahora estas reivindicaciones de las buenas obras y los ritos de la prerreforma. Pero lo último y más importante de todo es su ferviente alegato por el "furor" místico o "entusiasmo". Éste es realmente el tema fundamental de todos sus escritos, pero el siguiente pasaje de la dedicatoria a *sir* Philip Sidney de *De gli eroici furori* puede escogerse como una de sus manifestaciones más claras:

> estos "entusiasmos heroicos" apuntan a un sujeto u objeto heroico, y por consiguiente no deben estimarse como amores vulgares y naturales, del mismo modo que no se ve a los delfines encaramados en los árboles del bosque o a los osos salvajes escondiéndose tras los arrecifes del mar. A fin de despejar cualquier sospecha semejante, pensé al principio en dar a este libro un título similiar al de Salomón, que, so color de amores y afectos ordinarios, contiene parecidos entusiasmos divinos y heroicos, como interpretan los doctores místicos y cabalísticos; deseé, a decir verdad, llamarlo un Cántico. Pero me abstuve de hacer eso por varias razones, de las que sólo mencionaré dos. Una, el temor que he concebido de la rigurosa severidad de ciertos fariseos que podrían considerarme profano por usurpar en mi discurso natural y físico aquellos títulos de sagrado y sobrenatural que ellos —malvados e impúdicos ministros— usurpan con indecible presunción al llamarse oradores sagrados, santos, divinos, hijos de Dios, sacerdotes, reyes.[16]

O sea que le dice a Sidney que da a sus entusiasmos místicos la forma de la poesía amorosa profana en parte con el fin de disfrazarlos contra una posible desaproba-

[16] *Op. ital.*, vol. II, p. 314. (La dedicatoria a Sidney no está incluida en la traducción de L. Williams, publicada en 1887-1889, de los *Eroici furori*.)

ción.[17] Que los "fariseos" representan ese nuevo orden de cosas en Inglaterra que Bruno detestaba tanto es cosa que quedará bastante clara si se compara este pasaje con la descripción que da en el *Spaccio* de los nuevos Pedantes o Protestantes que desprecian las buenas obras mientras viven de las obras de sus predecesores, y a los que se refiere allí como a gentes que se llaman a sí mismas "reyes del cielo e hijos de los dioses" —las mismas expresiones aplicadas aquí a los "fariseos".[18] La ceguera de los "pedantes", la oscuridad en que viven es pues también, y de hecho en primer lugar, una falta de visión mística, que en ningún sitio se muestra más claramente que en la frialdad de sus corazones.

Va quedando claro ahora que no sólo la argumentación de Bruno es de carácter religioso a la vez que filosófico, sino que el argumento filosófico mismo se traduce constantemente a un argumento religioso. Los pedantes aristotélicos que desprecian la nueva filosofía copernicana no son sólo personas intelectualmente limitadas. Sus limitaciones espirituales son más deplorables que eso. En su ce-

[17] La segunda de sus razones para usar ese título es que considera que su poesía es menos alegórica que la de Salomón, pues utiliza "maneras de hablar y símiles más acomodados al sentido común, tal como los usan por lo general los amantes ingeniosos". Cae fuera de la argumentación central de este ensayo intentar la exploración de esta segunda razón, que es enormemente importante, pues sugiere el proceso por el cual la alegoría medieval se transformó en la imagen renacentista. Esta combinación de disfraz y de algún cambio sutil y vital es extremadamente sugerente como línea de investigación de la poesía amorosa isabelina.

[18] He aquí las dos frases en italiano, para compararlas: *. . . si usurpano più altamente, che dir si possa, gli titoli de sacri, de santi, de divini oratori, de figli de Dio, de sacerdoti, de regi*" (*Op. ital.*, vol. II, p. 314).

"*. . . e solamente per una importuna, vile e stolta fantasia si stimano regi del cielo e figli de li dei*" (*Op. ital.*, vol. II, p. 97; el contexto deja absolutamente claro que esto se aplica a los protestantes ingleses).

guera moral subestiman la importancia de las buenas obras; en su ceguera espiritual representan erróneamente el Sacramento; en su ceguera mística carecen de amor. En su terminología, "pedantería" significa la clase de religión que le disgusta; los que están en la luz y pueden ver (los "oculati") se oponen a los espiritualmente ciegos que están en la oscuridad. La sátira entera contra los pedantes aristotélicos de Oxford puede leerse por consiguiente en este sentido así como en el sentido más obvio. Tomemos por ejemplo la apología que los caballeros hacen ante Bruno del comportamiento de los doctores de Oxford durante la disputa copernicana:

> Los caballeros que estaban presentes imploraron al Nolano que no tomase ofensa de la tosquedad e ignorancia de sus doctores, sino que más bien compadeciese la pobreza de este país que ha quedado viudo de buena erudición en los campos de la filosofía y la matemática pura, respecto de las cuales todos son tan ciegos que asnos como éstos pueden hacerse pasar por videntes (*oculati*) asiendo sus estúpidas vejigas como si fuesen linternas de luz.[19]

Esto se aplica a la decadencia de la filosofía y las matemáticas en Oxford desde la Reforma, pero si recordamos que a los que seguían en culto egipto-católico, ahora suprimido por los que creen que están en la luz, se les llama también "oculati" (adoradores divinos y de larga visión),[20] parece inevitable la conclusión de que tiene también otra referencia.

[19] *Op. ital.*, vol. I, p. 107. Véase *supra*, p. 251.
[20] Véase *supra*, p. 276.

Sería evidentemente un profundo malentendimiento de toda la visión de Bruno suponer que la teoría copernicana significaba para él un "avance" en el conocimiento científico sobre el cual construyó una filosofía desprendida de influencias religiosas y fundamentalmente enemiga de la tradición medieval. El copernicanismo de Bruno debe reexaminarse en relación con su contexto histórico, tal como lo entendemos ahora, y cuando se haga esto se notará que en la *Cena de le ceneri* el tema de la Cena es tan importante como el tema de la teoría copernicana. La dedicatoria al embajador francés se abre con ese tema:

> Mirad ahora, Señor, tenéis ante vos, no un festín nectáreo de Jove *el Tonante*, que significa la majestad;[21] no una comida protoplástica, que tipifica la caída del hombre; no el banquete de Ahasuerus, que representa el misterio; no el de Lúculo, la riqueza; no el de Lycaos, el sacrilegio; no el de Tiestes, la tragedia; no el de Tántalo, el tormento; no el de Platón, la filosofía; no el de Diógenes, la pobreza; no el de las sanguijuelas, una fruslería; no el del arcipreste de Pogliano, una sátira; no el de Bonifacio, el portador del cirio, una comedia.[22]

Este banquete pues no puede definirse; o más bien sólo puede definirse negativamente diciendo lo que no es. La Cena es una Cena mística que escapa a toda definición racional.

[21] "...*per una maestà*..." Todos los banquetes se relacionan con su significado simbólico gracias a la preposición "per". El pasaje entero parece un absurdo sinsentido hasta que se capta su sentido.

[22] *Op. ital.*, vol. I, pp. 5-6. La comida que tipifica la caída del hombre, es, claro, la manzana que comió en el Jardín del Edén. Las referencias de estas alusiones (con excepción del "banquete de sanguijuelas" que no parece haber sido rastreado) las da el señor Gentile en sus notas al texto.

En el siguiente párrafo se hace esta pregunta: "¿Cuál es el objeto de esta comida, esta Cena?" La respuesta, aunque aparentemente confusa, no es imposible de entender.

> No es un estudio del espíritu y efectos[23] de ese nobilísimo y educadísimo caballero, *sir* Fulke Greville, en cuya honorable casa tuvo lugar; ni de los honorables modales de aquellos cortesísimos hidalgos que estaban allí presentes como espectadores y oyentes; sino una tentativa de ver hasta dónde puede llegar la naturaleza en la creación de dos fantásticos espantapájaros, dos sombras como de sueño de hombres, dos fiebres cuartanas. Y mientras se pasa por el cedazo el significado histórico de esto, que más tarde se rumia con beneplácito en el espíritu, nos demoramos en materias topográficas como adecuadas al sujeto, también en razonamientos geográficos, racionales y morales; asimismo otras especulaciones, algunas metafísicas, algunas matemáticas, algunas naturales.[24]

Esas dos criaturas son, por supuesto, Torquato y Nundinio, los dos aristotélicos protestantes de Oxford con los que se le había invitado a disputar. Bruno está diciendo aquí al embajador que la historia de la cena tiene el designio de exponer a esos dos hombres, y que las otras especulaciones son incidentales y secundarias para ese objeto, aunque conectadas con él.

De camino hacia la Cena, Bruno y su compañero tropiezan con algunos inconvenientes, entre ellos el peligro

[23] "*. . . l'animo ed effetti. . .*" "Effetti" parece usarse en el sentido de "propiedad, mobiliario, asuntos del hogar" que es también uno de los significados de la palabra inglesa "effects" [y de la española "efectos"]. Bruno está explicando aquí que su crítica de la cena no va dirigida contra el domicilio de *sir* Fulke Greville sino que es parte de la crítica a los dos doctores.

[24] *Op. ital.*, vol. I, pp. 7-8.

de que se informe en contra de ellos y se los mande a la cárcel.[25] Cuando finalmente llegan a la casa, entran y suben por la escalera a una habitación de arriba.[26] La Cena había empezado ya; pero difería de otras reuniones a las que había asistido Bruno en Inglaterra.

> Afortunadamente, en esta ocasión se me ahorró tener que ver la ceremonia de ese vaso de agua que es costumbre pasar de mano en mano en la mesa, sin ningún orden regular sino de izquierda a derecha, arriba o abajo, adelante y atrás, en rústica confusión.[27]

Sigue una descripción más de lo que se ha supuesto que era la barbarie de la costumbre inglesa del *loving cup* tal como aparecía a un refinado italiano. Pero el significado real es indudablemente una sátira de los ritos protestantes. La presente ceremonia, se afirma dos veces,[28] no era de esa naturaleza bárbara. La Cena no era por lo tanto un rito protestante.[29]

[25] *Ibid.*, p. 56.
[26] *Ibid.*, p. 62.
[27] *Ibid.* En el primer diálogo de los *Second fruits* de Florio, 1591 (que está hecho para recordar los rasgos principales de la *Cena*), "Nolano" observa: "I applie my selfe to all, and am like to a millers sack, and not as some, who sometimes make it a matter of conscience to spitt in the Church, and at another time will beray the altar." ["Me dedico a todo, y soy parecido a un saco de molinero, y no como algunos que a veces hacen asunto de conciencia de escupir en la Iglesia, y otras veces rayarán el altar."] Creo que esto se refiere a la postura concliatoria de Bruno, a su deseo de encontrar un rito omnicomprensivo en el que protestantes y católicos puedan unirse y superar los "problemas de la Religión" (véase pp. 288-289). En eso no se parece a "algunos", o sea a algunos ingleses, secretamente católicos, para quienes es casi cuestión de deber portarse mal en las iglesias protestantes.
[28] *Ibid.*, pp. 62, 63.
[29] Bruno dijo a los inquisidores en su proceso que la cena descrita en

Después de la Cena empieza la disputa con Torquato y Nundinio en torno a la teoría copernicana. Torquato sostiene que Copérnico no quiso afirmar que la Tierra se mueve realmente y de hecho, sino que utilizó esa teoría únicamente como base de sus cómputos. Como señala Teófilo (que representa a Bruno), Torquato sacó este argumento del prefacio de Osiander al libro de Copérnico, donde se dice que la teoría es propuesta, no como literalmente verdadera, sino como una hipótesis para los cálculos.

> Habéis de saber que esta observación vino del doctor Torquato, que, aunque estoy dispuesto a creer que había repasado todas las páginas del libro de Copérnico, no había captado nada de su contenido excepto el nombre del autor, el título, el nombre del impresor, el lugar y fecha de la publicación y el número de pliegos y de hojas. Como no era enteramente ignorante de la gramática, había logrado entender también cierta Epístola introductoria que algún asno ignorante y presuntuoso había pegado al libro.[30] (Aquí viene una cita del prefacio de Osiander.)

Torquato, el doctor pedante, el hombre de mente literal, no quiere creer que haya realmente movimiento en la Tierra. Ha entendido únicamente el prefacio ''gramati-

ese libro tuvo lugar en realidad en la casa del embajador francés (véase p. 315). Parecería entonces que la reunión de la *Cena* esboza la celebración de una misa en la embajada francesa en la que están presentes algunos ingleses.

[30] *Op. ital.*, vol. I, p. 66. Andreas Osiander fue un teólogo luterano de Nuremberg y autor del prefacio anónimo *Ad lectorem de hypothesibus huius operis* que se imprimió en la primera edición (1543) del *De revolutionibus orbium coelestium de Copérnico.* Véase A. Koyré, *Des Révolutions des orbes célestes*, 1934, pp. 27-31.

cal'', y no el tema mismo. Cuando Copérnico dijo que la Tierra se mueve, alega, entendía esto como una convención exterior, no como una verdad viva.

Recordando el sentido en que Bruno ha usado a menudo el término ''pedante gramatical'', y que su argumento en cuanto a si hay o no movimiento real en la Tierra viene inmediatamente después de la Cena, citemos ahora otra vez el pasaje sobre los ''ritos'' que se encuentra en el *Spaccio*:

> Pero lo que me parece deplorable es que veo a algunos idólatras insensatos y estúpidos que están tan lejos de imitar la excelencia del culto egipcio como la sombra de igualar la nobleza del cuerpo, que buscan a la divinidad... en los excrementos de cosas muertas e inanimadas, y que además no sólo se burlan de aquellos adoradores divinos y de larga visión, sino también de nosotros, por quienes somos tenidos por bestias. Y lo peor es que triunfan para ver sus estúpidos ritos en tan alta reputación, mientras que los de otros quedan enteramente desvanecidos y borrados.[31]

¿Es la Tierra una cosa inanimada, o se mueve? ¿Es el Sacramento del Altar un signo muerto y exterior, o contiene realmente la vida divina? Estos dos problemas están inseparablemente enlazados en el espíritu de Bruno.

Que el argumento sobre la teoría copernicana es también un argumento sobre la Misa es algo que puede demostrarse terminantemente, me parece, con la siguiente cita. Bruno (Teófilo) ha estado desplegando una vez más su filosofía copernicana, a la que Torquato, incapaz de contestar con un argumento filosófico, opone una pregunta impertinente:

[31] Véase p. 276.

Con gesto de augusta majestad, como si fuera a explayar ahora una demostración aplastante, Torquato preguntó: "¿Ubi est aux solis?"

El Nolano replicó que podía imaginar que estaba donde se le antojaba y concluía lo que quería, porque el apogeo cambia su posición y no está siempre en el mismo grado de la eclíptica: y que no veía por qué se planteaba esta pregunta. Torquato volvió a hacer la misma pregunta, como si el Nolano hubiera sido incapaz de contestarla. Este último contestó preguntando: "¿Quot sunt sacramenta ecclesiae? Est circa vigesimum Cancri, et oppositum circa decimum vel centesimum Capricorni o encima del Campanario de San Pablo."[32]

La serie de preguntas impertinentes, según lo que se le dice a Smitho, es para demostrar que Torquato y Nundinio no sabían de qué hablaban y estaban simplemente disparando preguntas inconexas con la esperanza de dejar mudo al Nolano. Pero esa interjección aparentemente sin sentido indica en realidad, de manera finalmente bastante abierta, el verdadero tema de la disputa, por si el lector inglés contemporáneo fuese tan obtuso como para no haberlo pescado todavía. "Los Sacramentos de la Iglesia. . . Cáncer y Capricornio. . . el campanario de San Pablo." El Sol está en Cáncer en verano, en Capricornio en invierno. ¿Es verano sobre el campanario de San Pablo, o invierno? ¿Estamos en la tibieza y la luz del verano o en la oscuridad y el frío del invierno?[33]

[32] *Op. ital.*, vol. I, pp. 104-105.

[33] La imaginería Cáncer-Capricornio se utiliza en un soneto de Amadis Jamyn para expresar la alegría de Francia al regreso de Enrique III de Polonia:

> Quand le Soleil luisant recule sa clairté
> Loin du Tropique chaud, et tire au Capricorne

Sería un error suponer que la disputa sobre la verdad real de la teoría de Copérnico es un mero disfraz de la disputa sobre el Sacramento (aunque el elemento de disfraz entraba en efecto en los cálculos de Bruno, como sabemos por la dedicatoria de los *Eroici furori*).[34] La disputa astronómica se "traduce" en la disputa teológica. En la filosofía de Pico della Mirandola, el principio de animación universal se correlaciona con su interpretación del Sacramento.[35] Así como la vida de Dios anima a toda la creación, así el espíritu de Dios anima el Sacramento y está efectivamente presente en él y es en él el objeto de adoración. La idea del Sacramento de Pico estaba en conflicto con algunas interpretaciones escolásticas, y más en conflicto aún con aquellas formas de interpretación protestante, desarrolladas después de su época, que llegaban a extremos de "racionalismo" con el fin de evitar cualquier sospecha de "magia" o "superstición" papistas. La insistencia de Bruno en que la Tierra se mueve realmente, que el divino aliento de la vida está realmente en ella, que la teoría copernicana no es pura fórmula vacía, es una "traducción" en términos filosóficos de su idea altamente mística, de hecho mágica, del Sacramento. Su desprecio de

Où son autre carriere absent de nous il borne,
Le Ciel trouble et couvert nous cache sa beauté:
Aussi depuis le jour que votre Majesté
En pays estranger sa lumiere destourne,
Le Ciel de l'air François qui de vos vertus s'orne,
Tout triste, tout pleurant, tout obscur a esté.
Rendez-nous maintenant la ioye et la lumiere
Par un heureux retour qui dessus tous esclaire,
Apres un aspre Hyver amenant le Printemps.
(Amadis Jamyn, *Oeuvres poétiques*, 1575, p. 6.)

[34] Véase pp. 276 ss.

[35] Esta correlación fue ilustrada por Rafael en la correspondencia entre la "Escuela de Atenas" y la "Disputà".

los "gramáticos" Torquato y Osiander, que sostienen que el movimiento de la Tierra no es más que una convención matemática, es una traducción de su desprecio de aquellos que "buscan a la divinidad" en los "excrementos de cosas muertas e inanimadas".

Bruno esperaba que al subrayar el aspecto místico más bien que el dogmático de la tradición católica, podría influir en la gente de los países protestantes en favor de un retorno a alguna clase de unión católica. En su conversación con el bibliotecario de la abadía de Saint Victor, expresa gran admiración por el propio santo Tomás de Aquino, pero añade que desaprueba las sutilezas escolásticas en cuanto al Sacramento,

> de las cuales [es decir "les subtilitez"] dice que san Pedro y san Pablo no supieron nada, y sólo sabían que *hoc est corpus meum*. Dice que los problemas de la religión se suprimirán fácilmente cuando se descarten esas cuestiones, y dice que espera que pronto se les ponga fin. Pero sobre todo detesta a los heréticos de Francia y de Inglaterra, porque desprecian las buenas obras.[36]

Las observaciones hechas al bibliotecario de la abadía, que era el guardián de la tradición de las victorinas (y que las reseña en su diario sin ninguna expresión de desaprobación) representan, me parece, la exacta verdad en cuanto a la actitud de Bruno. Corresponden a lo que había estado diciendo en Inglaterra. Esperaba que lo que a él le parecía el debilitamiento copernicano del racionalismo aflojaría la rigidez del lado católico y ofrecería una base

[36] *Documenti*, p. 40.

para un rito general en el cual protestantes y católicos podrían unirse y olvidar sus diferencias. Esto casa con el pasaje de *De la causa* donde explica qüe en la Cena descrita en su libro (que era una "comida espiritual" tanto como una "comida material") había tratado de incluir algo para agradar a cada uno.[37] Bruno trataba indudablemente de encontrar una versión de la Verdad católica que acabara con los "problemas de la religión"

En los países protestantes apelaba a la *intelligentsia*, a gente como *sir* Philip Sidney y *sir* Fulke Greville, a los que distingue totalmente de los "doctores bárbaros" con quienes se encontró en aquella cena. Los grupos filosóficos que en Inglaterra continuaban y expandían, bajo la influencia del doctor Dee, la tradición filosófica de la prerreforma (y entre quienes la teoría copernicana era bien conocida)[38] se interesarían particularmente en su actitud, y entre ellos esperaba tal vez formar un grupo "político" —correspondiente a los "*politiques*" de Francia— formado por hombres que, a la vez que simpatizaban cultural y emocionalmente con muchos aspectos de la antigua tradición, deseaban por encima de todo, en Francia, detener las guerras civiles y, en Inglaterra, evitar su aparición:

> Veo claramente que todos hemos nacido ignorantes y dispuestos a reconocer nuestra ignorancia; luego, a medida que crecemos, se nos cría en la disciplina y los hábitos de nuestra casa, y oímos desaprobaciones de las leyes, los ritos, la fe y los modales de nuestros adversarios y de quienes son diferentes de nosotros, mientras que ellos oyen lo mismo sobre nosotros y nuestros asuntos. Así, del mismo modo que arraigan en nos-

[37] *Op. ital.*, vol. I, pp. 153-154.
[38] Véase *supra*, pp. 255-259.

otros por las fuerzas naturales de la crianza las raíces del celo por nuestras propias costumbres, así en otros se instila una devoción a sus propias costumbres diferentes. De donde se vuelve fácilmente axiomático que debemos estimar la opresión, la matanza, la conquista y el asesinato de los enemigos de nuestra fe como un sacrificio agradable a los dioses; lo mismo que hacen ellos cuando han actuado de manera semejante con nosotros.[39]

La campaña que Bruno lleva a cabo en Inglaterra de sátira contra los extremos puritanos, combinada con una actitud conciliatoria hacia los elementos más "políticos", estaba diseñada como una tentativa de suavizar las asperezas de aquellas peligrosas divisiones por medio del ablandamiento filosófico. "¿Cómo puede corregirse a los fanáticos?", pregunta Smitho:

Debilitando con argumentos su convicción de que saben, y de manera suavemente persuasiva, apartándolos tanto como sea posible de su fanatismo.[40]

Que creía tener una misión que realizar en los países protestantes es algo que nos sugiere el pasaje donde Torquato cita el dicho de Erasmo "Anticyram navigat".[41] Zarpar hacia Anticyra, donde crecía la hierba eléboro que era un remedio contra la locura, era estar loco uno mismo. Torquato, al citar ese proverbio, insinúa que tal es la condición de Bruno. Pero para el Filósofo es el Pedante el que parece loco, y le devuelve así el insulto:

[39] *Op. ital.*, vol. I, pp. 36-37.
[40] *Ibid.*, p. 35.
[41] Véase p. 260.

Creo que estaba profetizando (aunque no entendía su propia profecía) que el Nolano debía hacer provisión de eléboro con qué remediar la razón de aquellos locos bárbaros.[42]

Esto debe compararse con el discurso de Ronsard a los dirigentes de las sectas protestantes:

Le peuple qui vous suit est tout empoisonné;
Il a tant le cerveau de sectes estonné,
Que toute le rheubarbe et *toute l'anticyre*
Ne luy sçauroyent guarir sa verve qui empire.[43]

Como Ronsard (con el que tiene mucho en común), Bruno anhela encontrar alguna hierba curativa para suavizar la locura de los sectarios y para devolver a Europa su antigua unidad.

La hierba curativa que trató de utilizar era la persuasión filosófica. Empleaba las "traducciones" filosóficas y poéticas de la Verdad en la superficie de sus obras, dejando la traducción teológica y religiosa sumergida a medias (pero sólo a medias). Su objeto al hacer tal cosa era doble. Primero, en los libros publicados en Inglaterra tenía que usar cierta dosis de disfraz porque su Verdad era la opuesta a la Verdad que estaba entonces oficialmente en el poder en ese país. Segundo, el punto de vista filosófico era una manera de "alcanzar" a los heréticos y suavizar sus opiniones sin asustarlos desde el principio con argumentos religiosos. Explicó esto a los inquisidores cuando les dijo que siempre había hablado de filosofía con los calvinistas, los luteranos y los heréticos en general, evitando interferir con

[42] *Op. ital.*, vol. I, p. 100.
[43] *Discours des Misères de ce Temps*. Ronsard, *Oeuvres complètes*, ed. G. Cohen, 1938, II, p. 554.

sus otras opiniones, y que por ese motivo lo habían recibido.[44] Pero la "traducción" mística subyacente de la Verdad podía ser descubierta claramente por el lector cuidadoso de sus obras.

Un entendimiento correcto de las condiciones históricas bajo las cuales escribió Bruno en Inglaterra no es pues sólo una cuestión de interés biográfico. Es de una importancia absolutamente vital para entender su mentalidad. Mirarlo como el constructor de una filosofía puramente "secular" es cometer un error fundamental. En lo que se refiere a las obras publicadas en Inglaterra, puede afirmarse decididamente que su tinte "secular" de superficie se debe a la deliberada política de dejar adivinar la "traducción" religiosa de la filosofía copernicana más bien que expresarla abiertamente.

¿Estaba Bruno solo cuando adoptaba su interesantísima actitud, o había en Europa en aquel tiempo un cuerpo de opinión con puntos de vista similares? Una ojeada a la situación política nos ayudará aquí.

La cabeza política del lado católico oficial en la gran controversia que convulsionaba a la civilización occidental era España, que aspiraba a la hegemonía europea. Contra España estaban los poderes protestantes, incluyendo a Inglaterra. Inglaterra no estaba todavía en guerra con España, pero en ciertas partes de Europa los bloques ideológicos habían llegado ya a las manos y la guerra civil hacía furor en Francia. La situación en Francia era complicada. Estaban los hugonotes extremistas, decididos a luchar hasta el final. Estaban los católicos extremistas,

[44] *Documenti*, p. 103.

igualmente decididos a que triunfase la Liga, y éstos eran apoyados por España, cuyo interés era mantener una Francia débil. Los Guisa, apoyados por España, adoptaron el papel de campeones católicos, esperando apoderarse finalmente de la corona de Francia para su familia. Sus éxitos estaban preñados de grandes peligros para Inglaterra, donde intrigaban también para colocar en el trono a su parienta María, reina de los escoceses. Entre el protestantismo militante y el catolicismo hispano-Guisa militante se encontraba el infortunado y recto rey de Francia, Enrique III.

Retoño de la casa de Medici por el lado de su padre, la política de aparente vacilación que Enrique de Valois llevaba a cabo en la terrible situación en que se encontraba era en realidad una política de conciliación. Tenía todas las razones del mundo para desconfiar de los Guisa, que, so color de la Liga Católica, trabajaban para privarle de su trono. Detestaba las guerras civiles que estaban destruyendo su reino. Y, aunque ferviente católico de una manera un poco misteriosa y "entusiasta", llevaba a cabo una política de amistad con la herética Isabel de Inglaterra y con el herético Enrique de Navarra que le ganó el odio de los extremistas entre sus súbditos —un odio que fue cuidadosamente alentado para sus propios fines por los propagandistas de la Liga.[45] Por otra parte, había un

[45] Los siguientes versos son típicos de la propaganda de la Liga contra Enrique:

> On dit que la putain d'Angleterre maudite
> Sa jartière a donné à Henry l'hipocrite.
> On dit que ce caphard, ce traistre Polonnois
> Pretend pour successeur auoir le Nauarrois.
> (*Le testament de Henry de Valoys... Auec un coq à l'asne*, 1589.)

Se envió a París una embajada especial para imponer a Enrique la Orden de la Jarretera; esa es, claro, la "jartière" a la que se refiere el

cuerpo creciente de opinión católica francesa moderada, que, dándose cuenta de adónde iba la Liga, apoyaba a Enrique como rey legítimo de Francia. Este partido de los "*politiques*" se volvía hacia las tradiciones del catolicismo galicano y miraba desfavorablemente la influencia española en Roma.

En 1584 las dificultades de Enrique se acrecentaron con la muerte de su hermano el duque de Anjou, con lo cual Enrique de Navarra, el jefe protestante, se convertía en su heredero. Esto hizo exagerar las actividades de los ligados, y Enrique, sintiéndose cada vez más amenazado por España, se volvió todavía más decididamente hacia Isabel y hacia Enrique de Navarra. Esperaba que éste salvaría a Francia escuchando una misa, como lo hizo finalmente. ¡Cómo se habría despejado el clima para Enrique si Isabel hubiera escuchado también una misa y se hubiera unido a un bloque de "políticos" católicos, si París y Oxford pudieran renovar su vieja colaboración, si el catolicismo anglicano pudiera revivirse y unirse al catolicismo galicano en una tentativa de contrabalancear las alarmantes tendencias del hispano-papismo!

El gobierno inglés había sospechado en una época que la embajada francesa de Londres era el centro de intrigas en favor de María, reina de los escoceses. Según el señor Conyers Read, fue el Complot Throgmorton (1583) el que probó que era Mendoza, el embajador español, y no Mauvissière, el embajador francés, quien incubaba los complots. "El duque de Guisa y sus confederados habían decidido desde el comienzo mismo no admitir al rey de Francia en su confidencia, y consiguientemente no podían

poeta con tanta falta de educación. El mismo volumen contiene un mordaz soneto sobre la divisa de las tres coronas de Enrique. Véase p. 297.

utilizar a su embajador en Inglaterra.''[46] La política de Enrique hacia Inglaterra no era de intriga subversiva en interés de España. Los autores de tales intrigas eran sus enemigos tanto como lo eran de Isabel. Su método era trabajar por la conciliación. En 1584 el embajador inglés en París explicó a Walsingham la política que Enrique había dado a Mauvissière instrucciones de seguir en Inglaterra. Consistía en trabajar en favor de la conciliación de las reinas escocesa e inglesa y de la alianza entre Inglaterra, Escocia y Francia.[47]

Ahora bien, entre el acervo bastante escaso de hecho referentes a la biografía de Bruno hay uno que está bien averiguado, a saber que había alguna estrecha relación entre él y Enrique III. Su *De umbris idearum*, publicado en París en 1582, estaba dedicado a aquel monarca. Tuvo entrevistas personales con Enrique, que estaba impresionado por sus logros,[48] y fue gracias al favor real como consiguió una lectoría extraordinaria en la Universidad de París.[49]

Cuando vino a Inglaterra trajo consigo una carta de presentación del rey francés a Mauvissière,[50] su embajador, y durante los dos años más o menos que pasó en Inglaterra vivió en la embajada en Londres, y regresó a Francia con el séquito de la embajada en 1586.[51] Surge pues naturalmente la pregunta, me parece, de si las obras que Bruno publicó en Inglaterra durante esos años críti-

[46] *Mr. Secretary Walsingham and the Policy of Queen Elizabeth*, 1925, vol. II, pp. 385-386.
[47] *Calendar of State Papers, Foreign*, vol. XIX, 1584-1585, pp. 16-17.
[48] *Documenti*, p. 84.
[49] *Ibid.*, p. 85.
[50] *Ibid.*
[51] *Ibid.*

cos que precedieron inmediatamente a la Armada no podrían haber sido "inspiradas" desde el punto de vista político, así como desde los puntos de vista religioso y filosófico. ¿Fue enviado aquí con la idea de "alcanzar" entre los intelectuales a la vez a la opinión católica sumergida y a la opinión protestante moderada a fin de inducir a los líderes del pensamiento a que influyesen en su gobierno en favor de una política que, a la vez que resistía a la agresión española, fuese una política supranacional de unión católica, que apelaría a los antiguos lazos que solían unir estrechamente a París y Oxford, y a las antiguas tradiciones del pensamiento y el sentimiento europeos?

Enrique III escogió como divisa un emblema que consistía en tres coronas con el lema *manet ultima coelo*.[52] De esas tres coronas, dos se referían a los dos reinos terrenales de los que era soberano, Francia y Polonia, mientras que la tercera o última era la corona espiritual que esperaba que quedase para él en el cielo. *Manet ultima coelo*. Sus enemigos de la Liga, que lo despreciaban como hombre débil por su actitud demasiado amistosa para con los heréticos dentro y fuera de sus dominios y por malgastar su tiempo, de manera pusilánime en opinión de ellos, en du-

[52] He aquí una descripción de la divisa tal como se exhibió en un arco de triunfo en Reims en ocasión de la coronación de Enrique: "l'impresa noua di questo Re, che è tre corone di verdura, due sopra le quali vi sono sei stelle di sotto, e una di sopra, che formano quasi una cometta con una rube sopra, e un motto che dice *Manet ultima coelo* e sotto à questi ui erano dui versi in dichiaration di detta impresa, che diceuano cosi,

Bina corona tibi dum est, & manet ultima coelo,
Viua fides geminas proteget, hancque dabit."

(A. Pomelli [?], *Particolari della felice, et gloriosa incoronatione di Henrico III Re di Francia, e IIII di Polonia*, Venezia, 1575, sig. A2 verso.)

dosos intereses filosóficos y religiosos cuando hubiera debido estar luchando por la Causa, transformaron ese lema en *manet ultima claustro*.[53] El débil monarca sólo era bueno para el claustro, y la estirpe exhausata de los Valois debía despejar el camino para la nueva dinastía de los Guisa, que daría un apoyo pleno y sin vacilaciones al Papa. Enrique mismo, sin embargo, entendía tal vez su divisa en un sentido ideal, recordando la corona que Dante vio en el cielo[54] reservada al emperador Enrique VII, sobre quien fundaba el poeta sus esperanzas de reforma y reconciliación.

Al final del *Spaccio della bestia trionfante*, Bruno se muestra muy claramente consciente de todas estas corrientes:

> Entonces preguntó Apolo: "¿Qué será de esta Tiara? ¿A quién está destinada esta Corona? ¿Qué hemos de hacer con ella?" "Ésa, ésa", dijo Jove, "es la corona que, por el alto decreto del hado, por el instinto del santo espíritu, y como premio a su alto mérito, espera al invencible Enrique III, rey del magnánimo, poderoso y belicoso reino de Francia; que se promete después de la corona de Francia y de la corona de Polonia, como lo atestiguó al comienzo de su reinado cuando ordenó su celebrada divisa, cuyo cuerpo consiste en dos coronas inferiores sobre las que se alza otra más eminente y más hermosa, y a ella se añade como alma un lema: *Tertia coelo manet.* Este cristianísimo rey, santo, religioso y puro, puede decir confiadamente: *Tertia coelo manet*, pues sabe que está escrito: Benditos sean los pacificadores, benditos sean los puros de corazón, pues de ellos es el reino de los cielos. Ama la paz, mantiene a su feliz pueblo tanto como es posible en la tranquilidad y

[53] Chassant et Tausin, *Dictionnaire des devises*, 1878, I, 191.
[54] *Paradiso*, XXX, 133-138.

la devoción; no se complace en el ruidoso estruendo de los instrumentos marciales que contribuyen a la ciega adquisición de las inestables tiranías y principados de la Tierra; sino con todas las maneras de justicia y santidad que muestran el recto camino hacia el reino eterno. No esperen los espíritus audaces, tempestuosos y turbulentos, entre los que son sus súbditos, que mientras viva él (la tranquilidad de cuyo espíritu no alienta la furia guerrera), dará asistencia a aquellos que, no en vano, tratan de perturbar la paz de otros países so pretexto de adquirir otras coronas y otros cetros; pues *Tertia coelo manet.* En vano perturbarán las fuerzas francesas rebeldes, contra su voluntad, las fronteras y las costas de otros; pues no será inducido por ninguna proposición de inestables consejos, por ninguna esperanza de una cambiante fortuna, por ninguna ocasión de administraciones o sufragios externos, con la pretensión de investirle de mantos y adornarle de coronas, a abandonar (salvo por la fuerza de la necesidad) el bendito cuidado de la tranquilidad de espíritu, pues es más liberal de sus propios bienes que ansioso de los de otros. Que otros intenten pues apoderarse del reino vacante de Portugal; que otros soliciten el dominio belga. ¿Por qué habríais de romperos la cabeza y devanaros los sesos, vosotros los otros príncipes? ¿Por qué habríais de temer y sospechar que otros príncipes y reyes vendrán a dominar vuestras fuerzas y robaros vuestras coronas? *Tertia coelo manet.* Quédese pues la corona'' [concluyó Jove], ''esperando a aquel que será digno de tan magnífica posesión''.[55]

Bruno está ofreciendo aquí a los ingleses (y en particular, suponemos, a *sir* Philip Sidney a quien está dedicado el *Spaccio*) la amistad de un rey católico que reniega de las ambiciones de España y de la Liga Católica, de la que se sospechaba en Inglaterra que el Papa era cómplice, que

[55] *Op. ital.*, vol. II, pp. 225-226.

renuncia a todo proyecto agresivo, ya sea de guerra abierta o de intrigas subversivas, contra otros Estados. Aquellos espíritus turbulentos de entre sus súbditos que siguen a la facción española-Guisa son tan enemigos del rey francés como de la reina inglesa. Superemos esas pendencias, dice Bruno en nombre de Enrique, y volvamos a la antigua unión espiritual de Europa. Aquel que espera una tercera corona en el cielo no se preocupa de las guerras nacionalistas ni busca minar los gobiernos de otros países.

De acuerdo con este método de acercamiento, Bruno (en la *Cena*) habla con gran admiración de los conocimientos y las virtudes de la reina Isabel y con respeto de Leicester, Walsingham y los miembros del gobierno inglés[56] a quienes admira por haber mantenido la paz y el orden en el país, aunque rodeados de mares de adversidad y de peligro.

No obstante, la clase de unión que sería posible bajo la "tercera corona en el cielo" es una unión católica, y el príncipe a quien se concede la corona no puede tolerar la "secta de los Pedantes". Esto queda claro en otro pasaje del *Spaccio* donde se menciona la corona:

> Sigue después el asiento de la corona del Norte, hecha de zafiro, enriquecida con tantos fulgentes diamantes y que produce una perspectiva tan bella con cuatro y cuatro, que son ocho, ardientes carbúnculos. Ésta, puesto que fue hecha abajo y transportada aquí desde allá, me parece digna de ofrecerse a algún príncipe heroico que la haya merecido; por consiguiente, que nuestro padre considere a quién podemos ofrecérsela del modo menos inadecuado. "Que se quede en

[56] *Ibid.*, I, pp. 52-54.

el cielo", contestó Jove, "esperando los tiempos en que será dada como premio a algún futuro brazo invencible que con la maza y el fuego vuelva a traer la tan deseada paz a la infeliz y miserable Europa, aplastando las numerosas cabezas de ese monstruo peor que el de Lernos, que con multiforme herejía esparce el fatal veneno que repta por todas partes a través de sus venas con peligrosa celeridad". Momus añadió: "Bastará con poner fin a esa vil secta de pedantes."[57]

Inmediatamente después de esto siguen las severas censuras sobre los resultados de la Reforma inglesa que hemos citado ya.[58] El llamado de Enrique y de Bruno se dirige así a los ingleses que están insatisfechos con los cambios que han tenido lugar en las universidades, colegios, hospitales, desde que las buenas obras quedaron desacreditadas, que no admiran a los aristotélicos del Nuevo Oxford, que prefieren los antiguos ritos a los nuevos ritos, que lamentan la falta de insistencia en los aspectos contemplativos y místicos de la religión. Por su sátira de los Pedantes y su alabanza de sus predecesores católicos parecería que Bruno apela a algún cuerpo de opinión "política" de Inglaterra correspondiente a los "*politiques*" galicanos y monárquicos de Francia.

La *Cena* está dedicada a Mauvissière, el embajador francés. Se abre, como ya sabemos, con la insistencia en el Banquete, en algún rito místico donde coinciden todos los contrarios; se cierra con una sonora referencia al monarca a quien representa el embajador:

La obra está consagrada a vos que representáis en Bretaña el poder de un rey tan magnánimo, tan grande y tan potente,

[57] *Ibid.*, II, p. 64.
[58] Véase pp. 273 ss.

que hace resonar la voz de su fama desde el generoso seno de Europa hasta los más alejados rincones de la Tierra; que, cuando ruge de ira como un león en su gruta de la montaña, despierta el terror y miedo mortal en los otros poderes predadores de estas selvas; y cuando está tranquilo y en reposo despide tal irradiación de liberal y cortés amor, que entibia al vecino trópico, calienta al helado Oso y disuelve el desierto ártico que gira bajo la eterna égida del orgulloso Bootes.[59]

La irradiación de este amor francés derritiría, era de esperarse, el hielo alrededor del corazón de la Reina Virgen y de sus súbditos y apartaría a ese reino septentrional de la influencia divisionista de la Pedantería para hacerle volver al "generoso seno" de Europa. El lenguaje zalamero empleado aquí nos recuerda que el hermano menor del rey, el duque de Anjou, estaba todavía vivo cuando se escribió la *Cena*,[60] de modo que el "apareamiento francés" era todavía una posibilidad para Isabel.

Las esperanzas de Enrique III de que Enrique de Navarra se "voltearía" y salvaría a Francia se cumplieron finalmente, aunque él no vivió para verlo, pero Isabel le decepcionó. Se pregunta uno cuántos "*politiques*" ingleses compartían sus esperanzas y su decepción.

Que la política equilibrada de conciliación de Enrique tenía un trasforndo filosófico neoplatónico que correspondía a la tradición de sus famosos antepasados florentinos es cosa que sugiere fuertemente lo que sabemos de sus in-

[59] *Op. ital.*, vol. I, p. 14. Otro ejemplo de utilización de una imaginería similar se presenta aquí en la p. 286, nota 33.

[60] Murió el 11 de junio de 1584. Si podemos fiarnos de los datos internos, la *Cena* fue escrita alrededor del 22 de febrero de ese mismo año. Véanse las notas del señor Gentile, *Op. ital.*, vol. I, p. 39, nota 1; p. 423, nota 1.

tereses intelectuales. Era lector de Platón, Plotino, Porfirio, Yámblico y Proclo.[61] Debajo de uno de sus retratos[62] están inscritos los siguientes versos:

> Peintre afin que ton art imite la Nature
> Au tableau de ce Roy dont lhoné [*sic*] touche aus Cieux
> Pein sur son chef Pallas sur ses levres Mercure
> Mars dessus son visage, et l'Amour dans ses yeux.

Como la unión de Marte con Venus era la representación de "uno de los principios fundamentales de la filosofía de la mediación de Pico",[63] estos versos sugerirían que Enrique se veía como representante de aquella filosofía. Podrían aducirse abundantes pruebas en el mismo sentido. La poesía de Amadis Jamyn, devoto adulador del rey, está llena de tal imaginería.[64] También la de Ronsard, que habla de Enrique como de alguien que ha reunido a "Mars et Amour",[65] y esta idea subyace evidentemente en la descripción que hace Bruno del rey francés como alguien que puede rugir de ira, como un león, y sin embargo proyectar rayos de amor.[66]

Dijeran lo que dijeran de ellos sus enemigos religiosos,

[61] Véase E. Fremy, *Origines de l'Académie Française. L'Académie des derniers Valois*, 1887, p. 122. Hay también alguna reseña de los conocimientos de Enrique en E. Lavisse, *Histoire de Fance*, vol. VI, pte. I, páginas 212 ss.

[62] Reproducido en Fremy, *op. cit.*, p. 114.

[63] Véase E. Wind en *Journal of the Warburg Institute*, vol. II, núm. 1, p. 78.

[64] Se encontrará aquí un ejemplo de la utilización por Jamyn de la imaginería del sol en relación con Enrique en la p. 286, nota 33, Jamyn se interesaba en los ritos egipcios. Véase Fremy, *op. cit.*, p. 212.

[65] *Cartel pour le Roy Henry III. Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. I, página 1031.

[66] Véase pp. 300-301.

los poetas y hombres de saber siempre hablaron bien de los dos últimos reyes Valois. Y la poesía y filosofía que es típica del círculo de Enrique III presenta las más estrechas analogías con el punto de vista de Bruno. La falta de espacio no permite un examen detallado de este terreno, pero pueden decirse unas pocas palabras de un poeta Valois, Ronsard, y de un filósofo Valois, Pontus de Tyard, a fin de indicar la enorme probabilidad de que lo que podríamos llamar la versión francesa de la "enciclopedia del Renacimiento" sea una de las fuentes inmediatas de la filosofía de Bruno.

Las opiniones religiosas de Ronsard, tal como se expresan en su *Discours des misères de ce temps* y en su *Remontrance au peuple de France* están efectivamnete muy cerca de las de Bruno, tal como lo entendemos ahora. Hay el mismo repudio de los protestantes con motivo de su destructividad,[67] ignorancia[68] y barbarie,[69] su desprecio de las "obras":

> Les oeuvres mespriser, et haut louër la foy:
> Voilà tout le sçavoir de vostre belle loy.[70]

su idea equivocada del Sacramento:

> Tu [Christ] as dit simplement, d'un parler net et franc,
> Prenant le pain et vin: *C'est cy mon corps et sang,*
> Non signe de mon corps; toutefois ces Ministres,
> Ces nouveaux detroquez, apostats et belistres
> Desmentent ton parler...[71]

[67] *Oeuvres*, ed. cit., vol. II, p. 548.
[68] *Ibid.*, pp. 577-578.
[69] *Ibid.*, p. 578.
[70] *Ibid.*
[71] *Ibid.*, p. 576.

su incapacidad de obrar milagros,[72] su falta de amor y su ansia de guerra y de fomentar la división.[73] Existe el mismo descontento con el lado católico; se queja de que no ha habido ningún Papa notable desde San Gregorio,[74] del abuso de dar altos cargos en la Iglesia a niños y a personas incapaces,[75] de la excesiva riqueza de la Iglesia,[76] del valor nulo de muchos sacerdotes.[77] Hay también la misma nostalgia del pasado:

> Il me plaist d'imiter le train de mes ayeux:
> Je croy qu'en Paradis il vivent à leur aise,
> Encor qu'ils n'ayent suivy ny Calvin ny de Beze[78]

y también:

> O heureuse la gent que la mort fortunée
> A depuis neuf cens ans sous la tumbe emmenée!
> Heureux les peres vieux des bons siecles passez,
> Qui sont sans varier en leur foy trespassez,
> Ains que de tant d'abuz l'Église fust malade!
> Qui n'ouyrent jamais parler d'Oecolampade
> De Zvingle, de Bucer, de Luther, de Calvin.[79]

Si su fe fuera menos firme, dice, el estado actual de la cristiandad le tentaría a volver al paganismo.

[72] *Ibid.*, p. 555.
[73] *Ibid.*, p. 579.
[74] *Ibid.*, p. 566.
[75] *Ibid.*
[76] *Ibid.*, p. 579.
[77] *Ibid.*, p. 588.
[78] *Oeuvres*, ed. cit., vol. I, p. 575.
[79] *Ibid.*, p. 567.

La nuict j'adorerais les rayons de la Lune,
Au matin, le soleil, la lumiere commune.
L'oeil du monde. . .[80]

Su refugio está en su propio entusiasmo poético, en el fuego divino que le llena el alma:

Tourmenté d'Apollon, qui m'a l'ame eschaufée,
Je veux, plein de fureur, suivant les pas d'Orfée,
Rechercher les secrets de Nature et des Cieux.[81]

Ronsard entendía el método de "traducir" de un tema a otro. Esto se ve en *Le Bocage royal*, donde describe los intereses filosóficos y poéticos de Enrique III. Habla de la devoción del rey a la filosofía natural y a la ciencia:

Il a voulu sçavoir ce que peult la Nature,
Et de quel pas marchoit la premiere closture
Du ciel. . .[82]

e inmediatamente después de su devoción a Apolo y a las Musas. Debemos pasar ahora de la consideración de uno de los poetas de Enrique III, Ronsard, a la de uno de sus filósofos, Pontus de Tyard.

Pontus de Tyard[83] es recordado hoy sobre todo como uno de los poetas menores de la "Pléiade", de la que fue uno de los fundadores, y como amigo íntimo de Ronsard.

[80] *Ibid.*, p. 575.
[81] *Ibid.*, p. 122. Estos son los primeros versos del *Hymne de l'Éternité.*
[82] *Ibid.*, vol. I, p. 792.
[83] Para su biografía, véase el artículo de J. P. A. Jeandet en *Biographie universelle* y *Pontus de Tyard* del mismo autor, 1860; también la introducción de Ch. Marty-Laveaux a la edición (1875) de las *Oeuvres poétiques* de Tyard en la serie *La Pléiade Françoise.*

Pero en su propia época era una figura extremadamente importante entre los "*politiques*" prominentes de Francia. Gozaba de la profunda confianza de Enrique III, que hizo de él uno de sus consejeros privados y lo nombró obispo de Châlon-sur-Saône. La alta estima en que lo tenía Enrique III era compartida por Enrique de Navarra, pues cuando este último se convirtió en rey y decidió cambiar su religión, el obispo de Châlon-sur-Saône fue una de las personas a quienes pidió que le instruyesen en la fe católica.[84] Era pues una gran figura en el mundo de los negocios y un prominente obispo galicano, a la vez que un poeta entre los poetas y un filósofo entre los filósofos.

Fue Pontus de Tyard quien guió esos estudios en las ciencias naturales de Enrique III de los que habla Ronsard. Jacques Amyot, en una carta a Tyard de 1577, dice que está muy complacido de escuchar "lhoneste occupation que prent le roy de vous ouyr discourir de la constitution et mouuement du ciel, et que vous aiez trouué par experience ce qualtre fois ie vous en auois dit touchant la capacité de son entendement, laquelle il tient du roy Françoys, son grand pere, desireux dapprendre et entendre toutes choses haultes et grandes".[85]

Si nos volvemos ahora hacia las obras científicas y filosóficas de Pontus de Tyard a fin de descubrir la clase de "altas y grandes materias" que Enrique III aprendía de él, surge un hecho extremadamente significativo: a saber, que Tyard era estudioso de Copérnico. En la dedicatoria

[84] La carta donde Enrique IV hace esta petición está citada en Jeandet, *op. cit.*, pp. 165-166. Véase también Pére Claude Perry, *Histoire civile et ecclésiastique. . . de la ville et cité de Châlon-sur-Saône*, 1659, páginas 380-381.

[85] La carta es citada por Marty-Lavaux, ed. cit., pp. XXII-XXIII. Véase también Fremy, *op. cit.*, pp. 118-119.

de sus *Ephemerides octavae sphaerae*, publicado en 1562, habla de Nicolas Copernicus como el "restaurador" de la astronomía,[86] aunque aquí sólo está pensando en él como calculador. Esta dedicatoria se abre con un comentario sobre la vida activa y la contemplativa y cómo la perfección en esta última se alcanza "non amore solùm, verùm etiam cognitione sublime".[87] El tema de la ascensión espiritual desde la ignorancia y la pasión hasta la contemplación filosófica se ilustra en la carátula. El hombre con orejas de burro, en la parte de abajo de la página, contrasta con las figuras filosóficas y contemplativas, que están en lo alto.

En la obra filosófica de Tyard titulada *Deus Discours de la Nature du Monde et de ses parties*, publicada en 1578 con una dedicatoria a Enrique III, la teoría del movimiento de la Tierra que la obra de Copérnico ha traído al proscenio recibe justa atención, aunque el propio Tyard se inclina a la opinión más generalmente aceptada. Se ensalzan los "esfuerzos" de Copérnico[88] con los cuales ha aumentado el conocimiento astronómico; Bruno habla también así de Copérnico.[89] Se cita el mismo pasaje del libro de

[86] "...quam praecessionem addidi singulis stellarum longitudinibus, descriptis à summo Astronomiae restauratore, Nicolao Copernico: ubique tamen antiquis Ptolemaei Configurationibus, Alphonsinisque & recentiorum stellationibus collatis" (sig. b. 1 verso).

Jeandet, *op. cit.*, pp. 165-166, y Fermy, *op. cit.*, p. 133, nota 1, señalan el interés de Tyard en el copernicanismo. Jean Plattard, en un artículo sobre "Le système de Copernic dans la littérature française au XVI^e^ siècle" (*Revue du Seizième Siècle*, t. I, 1913, pp. 220-237) da referencias para cierto número de alusiones de Tyard a Copérnico, pero subestima su significación acusando a Tyard de no haber dado nunca una exposición del sistema de Copérnico. Véase, sin embargo, *Discours de la nature du monde et de ses parties*, p. 70.

[87] Sig. a. 2 recto.

[88] Pp. 25-26.

[89] *Op. ital.*, vol. I, pp. 22-23.

Copérnico[90] que cita Bruno,[91] y cierta ambigüedad de lenguaje en la traducción que da Tyard de la frase de Copérnico que describe el movimiento de la Luna con respecto de la Tierra podría incluso haber sido el origen del peculiar error de Bruno sobre este punto.[92] Pero, aunque está lejos de sentirse ligado a la autoridad de Ptolomeo, que podría, dice, estar equivocado en muchos detalles,[93] Tyard se atiene a la opinión usual sobre la inmovilidad de la Tierra, aun cuando sus referencias a las "ingeniosas demostraciones" y "exactas observaciones"[94] de Copérnico son tan admirativas que parece tomar esa actitud a regañadientes.

La base de Tyard es la enciclopedia del Renacimiento.[95] En la dedicatoria de los *Deux Discours* se dice que el

[90] Tyard, *op. cit.*, p. 70.

[91] *Op. ital.*, vol. I, p. 107.

[92] Las palabras de Tyard son las siguientes: "Au quatrieme lieu est logee la sphere qui se tourne en un an: en laquelle comme dans un Epicycle, la Terre & toute la region Elementaire, auec le globe de la Lune, est contenue." Esto es una traducción más bien vaga del pasaje de Copérnico: "Quartum in ordine annua revolutio locum obtinet, in quo terram cum orbe lunari tanquam epicyclo contineri diximus" (*De revolutionibus orbium coelestium*, 1543, p. 9). Podría haber sugerido la extraña creencia de Bruno de que la Tierra y la Luna se persiguen una a otra alrededor del mismo epiciclo, el punto de cuyo centro es meramente la marca dejada por la punta del compás. ". . . volea Torquato che quel punto, che era in mezzo de l'epiciclo nella circonferenza della terza sfera, significasse la terra. . . . Il Nolano se mise a ridere; e dissegli, che quel punto non significava altro, che la pedata del compasso, cuando si delineò l'epiciclo della terra e della luna, il quale è tutto uno ed il medesmo. Or, se volete veramente sapere dove è la terra, secondo il senso del Copernico, leggete le sue parole. Lessero e ritrovarno che dicea la terra e la luna essere contenute come da medesmo epiciclo" (*Op. ital.*, vol. I, p. 107; el error aparece también en el diagrama, *ibid.*, p. 106). Véase mi artículo, p. 262, nota 42.

[93] *Op. cit.*, p. 11.

[94] *Ibid.*, p. 70.

[95] Habla en otra de sus obras (*Mantice*, 1587, p. 7) de "l'admirable

autor examina allí la naturaleza del mundo según la manera de Platón en el *Timeo* y desempeña el papel de "theologien, mathematicien, et physicien"; no contento con explorar todas las ciencias, toca también todas las artes, tales como la pintura, la música, la poesía, la medicina y la historia. Así habla Bruno del carácter enciclopédico de la *Cena*, donde "no hay ninguna clase de conocimiento de la que no encontréis aquí un fragmento".[96] A medida que se despliegan los diálogos de Tyard y a medida que aparece en el escenario un tema tras otro —matemáticas, astrología, geografía— y se funde después en el tema siguiente al que ha de "traducirse" recuerda uno constantemente la gama de asuntos de la *Cena*, los argumentos de Bruno, los ejemplos de Bruno, a veces casi el lenguaje mismo.

Tyard parece haberse educado en la universidad de París, y habla con gran respeto de "nostre escole". Su tendencia altamente "ecléctica" desciende tal vez de la tendencia similar alentada por la reviviscencia del nominalismo en París a fines del siglo xv.[97] Es posible que una profundización de la investigación en el escolasticismo pa-

Conte Pic de la Mirandole" y menciona varias veces al Cardenal Contarini en los *Deux discours*.

[96] *Op. ital.*, I, p. 12.

[97] Pierre Duhem examina muchas de las proposiciones del *Acrotismus* de Bruno sobre el trasfondo del nominalismo parisiense en *Études sur Léonard de Vinci*, 3ª serie, pp. 227-259. Muchas tesis antiaristotélicas, incluyendo la de la infinitud de los mundos, eran sostenidas por John Major, el regente escotista del Collège de Montaigu en el siglo xv y hombre de impecable ortodoxia católica. Major era un escolástico recalcitrante a quien disgustaban intensamente los estudios gramaticales humanísticos. Pico della Mirandola, como se recordará, se negó a sumarse a la moda del desprecio humanista por la escolástica parisiense; llevó incluso tan lejos su protesta como para escribir él mismo en latín de estilo parisiense en lugar del estilo neoclásico de los humanistas. Véase E. Anagnine, *G. Pico della Mirandola*, 1937, pp. 20-21.

risiense tardío del siglo XVI pudiese revelar que la teoría copernicana se discutía corrientemente en el Collège de Montaigu como una teoría más del movimiento para añadirse a lo que dice Buridan sobre el "impetus" o Alberto de Sajonia sobre los movimientos de la Tierra.

El obispo francés ofrece una enciclopedia en la cual la teoría copernicana recibe un lugar honorable; de aquí no había más que un paso hasta la posición de Bruno. Tyard (aunque concede gran importancia al misticismo pitagórico desde el punto de vista religioso)[98] no parece confundir a Copérnico con Pitágoras, como los confunde Bruno. Era esta fusión de Pitágoras con Copérnico en el espíritu de Bruno lo que hacía que la teoría copernicana le pareciera una Verdad mística que simbolizaba el misticismo religioso, filosófico y poético de la escuela entera.

El gran valor de Tyard para el estudioso de Bruno es que da abiertamente expresión a la "traducción" teológica y mística de la Verdad filosófica que Bruno, por motivos de precaución en sus tratos con los heréticos,[99] deja adivinar al lector. Al lado del Filósofo, o "Curieux", introduce en sus diálogos al teólogo, Hieromnine, que añade el significado religioso a los argumentos filosóficos. Por ejemplo, después de una discusión física sobre la infinitud del Universo, el teólogo interviene y habla de la Infinitud:

> Infini (dit Hieromnine) n'est autre chose que Dieu eternel, en infinie prouidence, et infinie éternité, qui a creé et compo-

[98] *Op. cit.*, p. 113. Nunca se cansa, dice, de citar las opiniones pitagóricas que muestran cómo "la purité de Dieu a esté aucunement cogneuë depuis autant de temps que la memoire nous peut estre estendue"

[99] Véase p. 291.

sé ce Monde... Cest infini (adiousta le Curieux) a esté par les premiers Poetes Thëologiens imaginé eternel... et l'a ainsi chanté disertement Pierre de Ronsard en son Hymne de l'Eternité.[100]

Es éste el Infinito a que aspira la Verdad de Bruno cuando descarta las esferas aristotélicas, rompe la prisión del aire turbulento y se levanta desde la oscuridad donde ha estado encarcelado para cantar en poesía los heroicos entusiasmos de los días de antaño.[101]

La misma imagenería, transferida a un escenario geográfico, se utiliza en otro pasaje de la *Cena* para sugerir que un retorno a aquellas alturas supondría un regreso de la antigua colaboración entre los filósofos de Francia y los filósofos de Inglaterra en una unión católica. Hay, dice Bruno, "altísimas montañas" que se alzan en la tranquila región de la atmósfera que está por encima de la región del aire turbulento:

por altísimas montañas no queremos decir los Alpes y los Pirineos y otras por el estilo, sino, por ejemplo, Francia entera, que está entre dos mares, el Océano al norte y el Mediterráneo al sur; desde dichos mares hacia la Auvernia sube uno hacia arriba todo el tiempo, así como también desde los Alpes a los Pirineos, que fueron en algún tiempo la cúspide de una inmensa montaña. Ésta fue quebrantada por la mano del tiempo (que trae alteraciones a través de las vicisitudes necesarias para la renovación de las partes de la Tierra) y dividida en serranías separadas que llamamos montañas.

Por cierto ejemplo que adujo Nundinio referente a las montañas de Escocia (donde tal vez había estado) quedó claro que

[100] *Deux discours*, p. 5.
[101] *Op. ital.*, vol. I, pp. 25-26.

no podía captar esta definición de altísimas montañas. Pues toda esta isla de Bretaña es realmente una montaña que alza su cabeza por encima de las olas del Océano, y el punto más alto de esta isla debe tomarse como la cúspide de esa montaña —cúspide que, si alcanza la parte tranquila del aire, probaría que ésta es una de esas altísimas montañas en las que está el reino de animales acaso más afortunados que nosotros. Alejandro Aphrodisaeus habla así del Monte Olimpo, que por el experimento de las cenizas del sacrificio se muestra que es una de esas altísimas cúspides que alcanzan el aire de encima de los confines de la Tierra y de sus miembros.[102]

Las cenizas del sacrificio quedaban imperturbadas en el Monte Olimpo,[103] probando que era ésta una montaña que alcanzaba la región tranquila y sin vientos que está muy por encima de la "prisión del aire turbulento". Es una montaña mística de la visión, del mismo modo que la Cena del Miércoles de Ceniza es un rito místico, indefinible por métodos racionales. Nundinio, el pedante aristotélico de Oxford, no puede entender esta definición de una altísima montaña. Las montañas locales de Escocia son lo más alto que él ha llegado. (El año en que se escribió la *Cena* los puritanos de Oxford eran alentados a continuar con sus designios por ciertos "ministros escoceses".)[104] En Francia también, el Tiempo, que trae

[102] *Ibid.*, pp. 87-88.

[103] Esta ilustración no parece encontrarse en el comentario de Alexander Aphrodisaeus sobre la *Meteorologica* y no ha sido posible rastrearla en ningún lugar de sus obras. La idea, por supuesto, era un lugar común en la filosofía peripatética. (Véase E. Bevan, *Symbolism and Belief*, 1938, p. 65.) Es utilizada en el sentido espiritual por Dante en relación con la montaña del Purgatorio que se describe como alzada hasta una región no perturbada (*Purgatorio*, XXI, 46-50).

[104] "There were some now in Oxford, Fellows of Colleges, or at least Masters of Art, who were encouraged to go forward in their Presbytery

vicisitudes de destrucción y renovación, de luz y tinieblas, ha quebrantado lo que fue alguna vez una altísima montaña en serranías separada de hugonotes y ligados. Pero si Inglaterra y Francia quisieran recordar aquellas altísimas montañas de la visión que escalaban sus padres en tiempos antiguos con divino y heroico entusiasmo, las serranías aristotélicas de las sectas pedantes en las que el Tiempo ha fragmentado las altísimas montañas, de tal manera que ya no puede verse la visión más alta, desaparecerían y Francia e Inglaterra volverían a la unión católica.

El camino para entender la *Cena de le ceneri* es darse cuenta de que todos los "razonamientos geográficos, racionales y morales", junto con las "otras especulaciones, algunas metafísicas, algunas matemáticas, algunas naturales", están ciertamente enlazados con el "significado histórico" de los dos doctores de Oxford, como el propio Bruno explica en la dedicatoria.[105]

Ignorando las condiciones en que Bruno escribió en Inglaterra, y sin percatarse del hecho (que una mayor familiaridad con sus obras mnemotécnicas latinas hubiera puesto de manifiesto) de que en sus manos cada idea —ya sea filosófica, astronómica o lírica— se convierte en "imagen" del entusiasmo místico, algunos lectores modernos

by certain Scotch Ministers who were here at the Act last year [es decir en 1584] and had several meetings about the promotion of their cause. The chief matter which they aimed at, was to draw the said Scholars over to observe some certain Decrees and Discipline... One Edw. Gellibrand... was as it seems to me the chief of this party in Oxford (there was also Mr. West and Mr. Browne) labouring not a little to obtain the scholars to be of his party" (Anthony à Wood, *History and Antiquities of the University of Oxford*, J. Gutch (comp.), vol. II, Parte I (*Annals*), pp. 224-225.

[105] Véase p. 282.

han pensado que la antítesis que establece entre su filosofía copernicana liberadora y la rigidez recluida del aristotelismo representa la emergencia de una filosofía independiente, secular, y por lo tanto "moderna" fuera de las trabas de una teocracia medieval. En el siglo XIX, este entusiasta de la unión mística católica se convierte en representante del Progreso, héroe de los anticlericales, un "mártir de la ciencia moderna". Es admirado por su valerosa defensa de la "verdad real de la teoría copernicana", que en el sentido literal de "ciencia" como revelación final y última verdad en que la entendían sus admiradores, él mismo habría denunciado como una pedantería, una limitación racionalizante de las infinitas posibilidades del universo espiritual.[106] Porque el siglo XIX creía que el progreso científico era una luz que había emergido en el Renacimiento desde las tinieblas de la superstición medieval, saltó a la conclusión de que eso es lo que Bruno quería decir con su presentación de su filosofía copernicana emergiendo de las tinieblas. Sería difícil encontrar un ejemplo más curioso de malentendido histórico.

Los inquisidores que lo quemaron, sin embargo, leyeron sus obras con gran cuidado, como muestran sus preguntas:

[106] Condena de hecho la pedantería matemática o científica, así como la pedantería gramatical. El "estudio de la perspectiva y la óptica" es inútil para determinar el tamaño de los cuerpos luminosos (*Op. ital.*, vol. I, p. 9). Insta a los geómetras a deshacerse de su ciencia en favor de algún otro método contemplativo (*ibid.*, vol. II, p. 171). L. Olschki (*Giordano Bruno*, 1937, p. 71) señala que su desprecio de las matemáticas es tan grande como su desprecio de los pedantes. Su absoluta falta de interés en el aspecto matemático de la teoría copernicana queda suficientemente demostrada por el asombroso error cometido en la *Cena*. Su disgusto por el antiaristotelismo ramista, que era de carácter racional y matemático, casa así perfectamente con el conjunto de su actitud.

Interrogatus. Si en sus escritos había hecho alguna mención de la Cena del Miércoles de Ceniza, y cuál era su intención.

Respondit. He compuesto un libro titulado *La cena delle ceneri*, que está dividido en cinco diálogos que tratan del movimiento de la Tierra; y porque sostuve esa disputa con algunos doctores en Inglaterra en una cena que tuvo lugar el Miércoles de Ceniza en la casa del embajador francés, donde yo vivía, titulé los diálogos *La Cena del Miércoles de Ceniza*, y los dediqué al embajador. Y puede haber quizá algunos errores en este libro, pero no recuerdo exactamente; y en ese libro mi intención era únicamente burlarme de aquellos doctores y de sus opiniones en esos asuntos.

Interrogatus. Si había alabado alguna vez a algún hereje o a príncipes heréticos, puesto que había estado en contacto con ellos durante tanto tiempo; de qué los alabó y cuál era su intención en esto.

Respondit. He alabado a muchos herejes y también a príncipes heréticos; pero no los he alabado como herejes, sino únicamente por las virtudes morales que tenían, ni los he alabado nunca como religiosos o píos, ni usado esa clase de epítetos religiosos. Y en particular en mi libro *De la causa, principio ed uno* alabo a la reina de Inglaterra y la llamo "diva", no como atributo religioso, sino como la clase de epíteto que los antiguos solían dar a los príncipes, y en Inglaterra donde estaba yo entonces y donde compuse ese libro, ese título de "diva" solía darse a la reina. Y me vi tanto más inducido a llamarla así cuanto que ella me conocía, pues iba constantemente con el embajador a la corte. Y sé que erré en alabar a esa dama, siendo ella herética, y sobre todo en atribuirle el nombre de "diva".

Interrogatus. Si tuvo conversación con el rey de Navarra y confió en el, esperando de él ayuda y favor.

Respondit. No conozco al rey de Navarra, y nunca lo he visto; y cuando me ha sucedido hablar de él, he dicho que su calvinismo y herejía no eran más que un expediente políti-

co, pues si no profesara la herejía perdería a sus seguidores; he dicho también que esperaba que cuando hubiera pacificado el reino de Francia, conformaría las órdenes del difunto rey [es decir Enrique III] y que recibiría de él los favores que obtuve del difunto rey en cuanto a lecturas públicas.[107]

Esta es la única mención de la teoría copernicana en los documentos del proceso veneciano, y se observará que es el propio Bruno quien introduce el movimiento de la Tierra, ya que los inquisidores estaban evidentemente mucho más interesados en lo que quería decir con la Cena y por qué alababa a príncipes heréticos. Sospechan que la Cena simboliza una actitud hacia los herejes y los príncipes heréticos que ellos no pueden aprobar. Si la teoría copernicana era una de las ocho proposiciones[108] de las

[107] *Documenti.*, pp. 121-122.

[108] *Documenti.*, p. 190. No se sabe cuáles eran estas proposiciones. Los problemas relacionados con el proceso de Bruno no pueden resolverse mientras no se haga un abordamiento histórico mucho más profundizado de la política del papado en los años que lo precedieron. Aquí sólo indico las líneas sobre las cuales sería posible una solución. Me parece que Bruno tenía puntos de vista propios definidos sobre cuáles eran sus "errores", entre los cuales incluía sus vacilaciones en cuanto al sentido en que entendía la Encarnación (*Documenti*, pp. 99-102). Hizo una retractación general de tales errores (p. 123). Pero estaba muy seguro de que sus puntos de vista sobre la Misa no eran un error (p. 102). La teoría copernicana, con las implicaciones que él le atribuía, era pues probablemente uno de los puntos de los que se negó a retractarse.

Empieza uno a preguntarse si el uso que había hecho Bruno del copernicanismo afectó al caso de Galileo. En el *Sistema del Mondo* Galileo hace la observación bastante extraña de que los italianos con su apoyo a la filosofía antiperipatética "incur the censure of Illiterates, and attract the laughter of Forreigners, and especially such who are separated from our religion" (citado de la traducción de T. Salusbury, *Mathematical Collections and Translations*, t. I, p. 252) ["incurren en la censura de iletrados, y atraen las risas de los extranjeros, y especialmente los que están separados de nuestra religión"].

que Bruno se negó a retractarse y por las que fue quemado, es claro que sus interpretaciones políticas y teológicas de ella estaban inextricablemente entretejidas en el espíritu de los inquisidores (como en el propio espíritu de Bruno) con su aspecto filosófico. El proceso de Bruno debe estudiarse en relación con la desaprobación papal de la política de Enrique III,[109] que en algún momento casi acarreó una ruptura de la Iglesia galicana con Roma.

Los "*politiques*" de Francia eran tratados de "ateos" tanto por los hugonotes como por los ligados, aunque ellos mismos se creían devotos católicos. Parte de la "información" contra Bruno consistía en que se le había oído decir

> que el método de la Iglesia no es el que solían usar los Apóstoles: pues estos últimos convertían a la gente predicando y con el ejemplo de una vida buena, pero hoy en día quienquiera que desee ser un buen católico está sujeto al castigo y el dolor, pues se usa la fuerza y no el amor; que el mundo no puede seguir así, pues no hay sino ignorancia por todas partes y ninguna religión que valga la pena; que los católicos le agradaban mucho más que los demás, pero que también éstos necesitaban mucho gobierno.[110]

Un punto de vista muy similar es el que se adopta en un panfleto "*politique*" francés escrito en 1589, después del asesinato de Enrique III.[111] El autor anónimo defiende la memoria del rey y deplora el apoyo eclesiástico que se da a los Guisa. La Iglesia —alega—, que debería dedicarse

[109] Véase L. Pastor, *History of the Popes*, trad. R. F. Kerr, vol. XIX, pp. 520-559.

[110] *Documenti.*, p. 66. Fue interrogado estrechamente sobre estos puntos; *ibid.*, pp. 109-110.

[111] *Deploration de la mort du Roy, Henry III, & du scandale qu'en a l'Eglise*, 1589.

a alabar a Dios, se ha vuelto sediciosa y violenta. ¿Qué dirían de esto los primeros cristianos? Rehuían derramar hasta la sangre de las bestias, y por eso fueron acusados de ser pitagóricos.[112]

Fue la tradición "*politique*" la que llevó al poder a Enrique de Navarra, y el proceso de Bruno es un hito importante en la historia de la actitud papal ante el catolicismo "político". El propio Bruno creía indudablemente que era un católico sincero.[113] Su filosofía está por cierto muy cerca de la de los más grandes poetas y artistas católicos del Renacimiento. El sesgo de las preguntas de los inquisidores[114] parece mostrar que era su actitud conciliadora para con los heréticos y la sospecha arrojada sobre él por haber vivido tanto tiempo en países heréticos lo que lo ponía en peligro. Podría decirse también que sufrió en parte por sus esfuerzos de traer de nuevo a Inglaterra al "generoso seno de Europa". Su muerte tipifica el fracaso de aquel "camino de enmedio" de la conciliación que las guerras religiosas, que resultaban en un endurecimiento de ambos lados, hacían imposible.

En lugar de inaugurar grupos secretos de pensadores "modernos", la verdadera influencia de Bruno en Inglaterra consistió así en dar un nuevo ímpetu y un nuevo giro a unas corrientes de pensamiento que estaban profundamente arraigadas en el pasado. La transformación de la "en-

[112] *Ibid.*, sig. B 1.

[113] A su regreso a Francia desde Inglaterra hizo gestiones para volver a la Iglesia, deseando ser recibido de nuevo en la comunión sin verse obligado a volver a su orden (era un ex dominico), pero no se le permitió esto (*Documenti*, pp. 104, 132-133).

[114] Se le preguntó si había tomado parte alguna vez en los ritos protestantes (*Documenti*, pp. 116-117).

ciclopedia medieval'' en la ''enciclopedia renacentista'' bajo la influencia del neoplatonismo italiano había empezado durante el primer Renacimiento inglés, conducida por *sir* Thomas More, Erasmo y sus amigos, que eran admiradores de Ficino y de Pico della Mirandola. La tradición católica inglesa estaba especialmente bien adaptada para realizar esa transformación debido a algunas de las características de la filosofía de Oxford —tales como el neoplatonismo escotiano y el antiaristotelismo nominalista. Además, la tradición mística inglesa no estaba confinada a los filósofos, sino que formaba parte del trasfondo natural de la vida inglesa anterior.

Bruno viene a Inglaterra trayendo los últimos desarrollos del neoplatonismo italiano tal como se trasmiten a través del Renacimiento francés. Y señala cuánto tienen en común esos desarrollos con la ciencia, la filosofía, el ritual y las aspiraciones místicas inglesas anteriores, y qué mal concuerdan con los aspectos puritanos más rabiosos de la Reforma. Sugiere que en el lamentable estado presente del mundo es en el Poeta en quien debe recaer la responsabilidad principal de llevar adelante los entusiasmos heroicos de antaño. Sin embargo estos nuevos entusiasmos han de ser modificados por las nuevas fuerzas y las nuevas condiciones. La traducción que hace Bruno en términos paganos del misticismo dionisiaco puede ser en parte una manera de disfrazar el entusiasmo a los ojos de los pedantes, pero representa también una actitud ante ese mundo que es más renacentista que medieval.

De la segunda fase o fase isabelina y poética del Renacimiento inglés suele decirse que fue introducida por Spenser y Sidney. Los poemas de Sidney a la estrella, o a la dama a quien llama ''Stella'', son sin duda una de las pri-

meras y más influyentes series isabelinas de sonetos. Tiene un lugar como inspiración —a la vez por sus escritos y por su personalidad— del movimiento entero que está fuera de discusión. Todos, de Shakespeare para abajo, imitan y admiran a *sir* Philip Sidney. Y el nexo entre Bruno y Sidney está completamente probado. Los *Eroici furori* y el *Spaccio* están dedicados ambos a Sidney en términos extremadamente significativos, y se le menciona también expresamente con gratitud y sentimiento en la *Cena.*[115] Parece por lo tanto que las obras de Bruno, entendidas como es debido, podrían ofrecer una clave inapreciable de los resortes que motivan nuestra más grande literatura.

[115] *Op. ital.*, vol. I, p. 54.

V. EL CONCEPTISMO EMBLEMÁTICO EN "DE GLI EROICI FURORI" DE GIORDANO BRUNO Y EN LAS SECUENCIAS DE SONETOS ISABELINOS

La influencia de Petrarca en la poesía inglesa empieza antes del periodo isabelino, pero su desarrollo más poderoso sucede en la última década del siglo XVI, durante la cual se publicaron secuencias de sonetos según el modelo petrarquesco de *sir* Philip Sidney, que inspira y encabeza todo el movimiento,[1] de Daniel Constable, Lodge, Barnes, Drayton, Spenser y otros. Los de Shakespeare sólo se publicaron más tarde, pero pertenecen también en realidad al periodo de esta moda sonetística.

Los estudiosos ingleses modernos de esta poesía han tendido a examinarla principalmente desde dos ángulos, que podríamos caracterizar como el personal y el literario. El crítico interesado en el lado humano se pregunta hasta qué punto es sincero el lenguaje del petrarquismo, con lo cual quiere decir: ¿Expresa sentimiento real hacia mujeres individuales amadas por esos poetas, o es sólo una moda artificial? En conjunto, se ha pensado que un lenguaje tan pomposo y convencional como el de la mayoría de esos sonetos no puede ser vehículo de sentimientos humanos ge-

[1] La primera serie isabelina que se publicó fue la *Hecatompathia* de Thomas Watson, 1582. Pero *Astrophel and Stella* de Sidney, 1591, tuvo tan inmensa influencia en el movimiento sonetístico subsiguiente que la palma le corresponde por derecho.

nuinos. El enfoque literario se ha concentrado en el rastreo de fuentes, y ha probado que los sonetistas isabelinos toman sus *concetti* y su fraseo no sólo del propio Petrarca sino también de sus numerosos imitadores italianos y, sobre todo, de los petrarquistas franceses de la escuela de Ronsard.[2]

Esa poesía puede estudiarse sin embargo desde otro ángulo, tomando como centro de interés no las experiencias personales de los poetas ni sus fuentes extranjeras, sino el lenguaje del soneto en sí como fenómeno artístico. En un libro reciente,[3] se examinan los *concetti* convencionales utilizados por los poetas isabelinos y se da un cuadro con el cual puede rastrearse el uso de cada *concetto* por diferentes poetas. Semejante estudio pone de manifiesto el hecho de que el petrarquismo es en realidad una especie de lenguaje de imágenes, y que el principal interés del petrarquista individual consiste en las imágenes o *concetti* por sí mismos.

Es probable en efecto que este último enfoque nos acerque más a la manera isabelina de leer la poesía que los otros dos.[4] Y puede llevarse un paso más adelante investigando qué significaba para los isabelinos ese lenguaje de imágenes del "concepto" petrarquista. Le anima a uno a plantear esta audaz pregunta el hecho de que Giordano Bruno, el filósofo italiano que vino a Inglaterra en una época en que el petrarquismo isabelino estaba a punto de brotar, y que conoció a *sir* Philip Sidney, utiliza el concepto petrarquista de una manera que lo relaciona con el emblema.

[2] Sobre las fuentes extranjeras del soneto isabelino, véase Janet G. Scott, *Les Sonnets Elisabethains*, 1929.

[3] L. C. John, *The Elisabethan Sonnet Sequences*, 1938.

[4] L. C. John defiende este punto, con razón a mi juicio (*op. cit.*, páginas 3-4).

El diálogo titulado *De gli eroici furori*[5] fue escrito por Bruno mientras vivía en la embajada francesa de Londres, y fue publicado en Londres en 1585 con una dedicatoria a *sir* Philip Sidney.

Los *Eroici furori* están dispuestos en secciones. Cada sección consiste usualmente en un emblema o divisa que se describe en palabras, y esta descripción toma el lugar de lo que sería una lámina en un libro de emblemas ilustrado; un poema, generalmente en forma de soneto, en el que las formas utilizadas visualmente en el emblema se presentan como conceptos poéticos; y finalmente, una exposición o comentario en el que se explayan los significados espirituales o filosóficos latentes en la imaginería que se ha presentado tanto en el emblema como en el poema.

Damos a continuación un ejemplo del método. El emblema consiste en dos estrellas en forma de dos ojos radiantes, con el mote *Mors et vita.*[6]

El soneto[7] que acompaña a este emblema está construi-

[5] Giordano Bruno, *Opere italiane*, ed. G. Gentile, 1925-1927, vol. II, páginas 307-519. Hay una traducción inglesa de L. Williams, *The Heroic Enthusiasts*, 1887-1889. (Williams traduce el título con bastante libertad; el sentido literal es: "De los entusiasmos heroicos" [*On heroic enthusiasms*, en inglés].)

[6] *Op. ital.*, vol. II, p. 447; Williams, vol. II, p. 28.

[7] *Op. ital.*, *loc. cit.*; Williams, *loc. cit.* Las citas son de la versión de Williams. He aquí el original italiano:

> Per man d'amor scritto veder potreste
> Nel volto mio l'istoria de mie pene;
> Ma tu (perché il tuo orgoglio non si affrene,
> Ed io infelice eternamente reste)
> A le palpebre belle a me moleste
> Asconder fai le luci tant'amene,
> Ond'il turbato ciel non s'asserene,
> Né caggian le nemiche ombre funeste.

do alrededor de uno de los *clichés* más comunes de la poesía petrarquista, el de los ojos de la dama como estrellas que el amante implora que se vuelvan hacia él aunque sabe que su mirada tiene el poder de matarlo. Esta convención central está apoyada por otras ideas igualmente convencionales. Está el rostro estragado del amante en el que son discernibles sus sufrimientos:

> Writ by the hand of love may each behold
> Upon my face the story of my woes. . .

Está el orgullo y la crueldad de la dama que parece a ratos atormentar deliberadamente al amante:

> But thou, so that thy pride no curb may know
> . . . Thou dost torment. . . .

Esto lleva a la imagen que es el cimiento de todo el poema, la de los ojos de la dama como luminarias o estrellas:

> Thou dost torment, by hiding from my view
> Those lovely lights beneath the beauteous lids.
> Therefore the troubled sky's no more serene.

Finalmente, está el ruego a la dama, como a una diosa, de que refrene su asperaza y vuelva los ojos al doloroso amante, aunque su mirada podría matarlo:

> Per la bellezza tua, per l'amor mio,
> Ch'a quella, benché tanta, é forse uguale,
> Rendite a la pietà, diva, per Dio.
> Non prolongar il troppo intenso male,
> Ch'è del mio tanto amar indegno fio;
> Non sia tanto rigor con splendor tale.
> Se, ch'io viva, ti cale,
> Del grazioso sguardo apri le porte;
> Mirami, o bella, se vuoi darmi morte.

Render thyself, oh Goddess, unto pity!...
Open, oh lady, the portals of thine eyes,
And look on me if thou wouldst give me death!

El concepto que domina todo el soneto, que es un tejido de fraseología petrarquista, es el de los ojos-estrellas que se había presentado ya en el emblema.

En el comentario que sigue se explican los significados. El rostro sobre el que están escritas las penas del amante es el alma que busca a Dios. Aquí Bruno cita unas metáforas de los Salmos: "Mi alma tiene sed de ti como una tierra exhausta", y "Abrí la boca acezante; pues añoraba tus mandamientos".[8] La imagen del rostro estragado del amante trata de tener en el soneto, dice, el mismo significado que trasmite el salmista cuando habla de la sed y del acezar del alma. El orgullo de la dama es una metáfora, ya que se dice a veces que Dios está celoso, airado o dormido, dando a entender cuántas veces retira su visión. "Así las luminarias están cubiertas por los párpados, el cielo turbado del espíritu humano no se aclara con la supresión de las metáforas y enigmas."[9] Al rogar que se abran los ojos, el amante está rogando que se muestre la luz divina. Y la muerte que puede dar la mirada de los ojos significa la muerte mística del alma "la cual es vida eterna, que un hombre puede anticipar en esta vida y gozar en la eternidad".[10]

El comentario proporciona así una clave de significado tanto del soneto con su ruego a los mortíferos ojos-estrellas de la dama como del emblema de los ojos-estrellas con su

[8] Salmo CXLIII, v. 6, y salmo CXIX, v. 131. Bruno, por supuesto, cita la versión latina.
[9] *Op. ital.*, II, p. 448; Williams, vol. II, p. 29.
[10] *Op. ital.*, *loc. cit.*; Williams, vol. II, p. 30.

mote *Mors et vita*. El emblema y el concepto están enlazados vitalmente porque ambos tienen el mismo significado oculto. En una palabra, *el concepto es un emblema.*

No tenemos espacio para comentar otros conceptos-emblemas de los *Eroici furori* tan plenamente como éste. Pero damos a continuación unos pocos ejemplos más del método en una forma abreviada, siguiendo sólo las ideas principales de las figuras descritas, sin las sutilezas de la interpretación detallada.

El emblema consiste en dos estrellas, bajo las cuales está una cabeza con cuatro caras que soplan hacia las cuatro esquinas de los cielos y que representan a los vientos.[11] Hay un soneto en el cual se utiliza la misma imaginería, y el comentario explica que los vientos son la aspiración espiritual,[12] y que las dos estrellas son la belleza y la bondad divinas a las que aspira el amante o el entusiasta. Si esas estrellas divinas están visibles, calman la tempestad de su alma; pero si no están visibles, estará turbado y acosado. Tienen el poder de matar al entusiasta, un poder que es benevolente porque le hace morir a todo excepto a ese divino objeto.

Se observará que el significado de este emblema y soneto es en realidad exactamente el mismo que el del concepto de los ojos-estrellas, aunque la imaginería es ligeramente

[11] *Op. ital.*, vol. II, pp. 419-421; Williams, vol. I, pp. 158-162. La imaginería tanto del emblema como del poema se relaciona con la descripción en Virgilio de Eolo atemperando los vientos en las cavernas (*Eneida*, I, 52-57).

[12] "¿Qué relación tiene el deseo con los vientos?", pregunta uno de los dialogantes, y la respuesta es: "Quienquiera que en la presente condición aspira, también suspira, y el mismo respira; y por tanto la vehemencia de la aspiración se anota con el jeroglífico del fuerte aliento" (*Op. ital.*, vol. II, p. 420; Williams, vol. I, p. 160).

diferente. El rostro estragado del amante, el aliento acezante del salmista, los vientos tempestuosos en el pecho del entusiasta, son todos jeroglíficos que tienen el mismo significado: el de la aspiración espiritual. Y este segundo emblema-concepto de las estrellas por encima de los vientos expresa la experiencia de un alma que busca dolorosamente la visión y pasa alternativamente por estados de ánimo de visión y de oscuridad, según que las estrellas sean ya visibles, ya invisibles.

La flecha es una imagen que Bruno utiliza muy libremente y de varias maneras. Por ejemplo, el corazón traspasado por una flecha:

> One object only I regard,
> One face alone my mind does fill,
> One beauty keeps me fixed and still;
> *One arrow pierced my heart. . .*[13]

Es decir, explica el comentario, la voluntad del entusiasta está fija en un solo divino objeto, y "sólo de él saca esa púa que, al matarlo, constituye la consumación de la perfección".[14]

Una forma variante del emblema-concepto de la flecha es la figura de dos flechas en ángulo sobre un blanco, con el mote: *Vicit instans*.[15] Aquí el blanco simboliza el duro corazón adamantino atravesado en un instante por las flechas del amor divino. También usa la figura de una flecha con la punta llameante.[16] Ésta combina las metáforas

[13] *Op. ital.*, vol. II, p. 339; Williams, vol. I, p. 43.
[14] *Op. ital.*, vol. II, p. 340; Williams, vol. I, p. 44.
[15] *Op. ital.*, vol. II, pp. 451-455; Williams, vol. II, pp. 35-40.
[16] *Op. ital.*, vol. II, pp. 424-426, 458-459; Williams, vol. I, páginas 165-168, vol. II, pp. 44-46.

de un agente que traspasa y al mismo tiempo quema. Para decirlo burdamente, Bruno significa con la flecha las impresiones que lo divino hace en el alma; la flecha perforadora es el rayo ardiente de la belleza divina que hiere al amante.

Bruno utiliza así un gran número de imágenes sonetísticas convencionales, es decir emblemas de la experiencia mística. Sin embargo, si la poesía de los *Eroici furori* se imprimiese sola, sin los emblemas en prosa ni los comentarios explicativos en prosa, tendríamos algo que parecería una especie de secuencia de sonetos (aunque no todos los poemas son sonetos) muy oscura y difícil de seguir, y no obstante altamente convencional en los *concetti* y las imágenes que utiliza.

En la dedicatoria a Sidney de los *Eroici furori*,[17] Bruno se esfuerza en imponer a Sidney y sus otros lectores lo que está haciendo. Esa dedicatoria se abre con un violento ataque contra el petrarquismo en el sentido de la adoración de alguna amada humana, o, como dice él, de "destilar el elixir del cerebro" en conceptos que explayan ante los ojos del público las torturas y tormentos padecidos bajo la tiranía de un objeto indigno, es decir de un objeto humano y no divino.[18] Su propia poesía, según le explica a Sidney, se ocupa únicamente de lo divino. De hecho, había pensado dejar esto bien claro llamando a su libro cántico, pues su significado es el mismo que el del poema de Salomón, "que bajo cubierta de amores y afectos ordinarios, contiene entusiasmos divinos y heroicos similares".

[17] *Op. ital.*, vol. II, pp. 309-327. Esta dedicatoria fue omitida en la versión inglesa de Williams.

[18] *Ibid.*, p. 309.

Pero se abstuvo de darle ese título por dos razones. Primero, el temor de la censura.[19] Y segundo, porque hay una desemejanza externa entre la forma del *Cantar de los cantares* y estos *Eroici furori*, "aunque el mismo misterio, la misma sustancia del alma se sugiere en ambos":[20]

> Pues en un caso las figuras de dicción no son abierta y manifiestamente más que figuras, y el sentido metafórico es conocido, de tal modo que es innegablemente metafórico cuando oyes hablar de esos ojos de paloma, ese cuello como una torre, esa lengua bajo la que hay leche, la fragancia del incienso, esos dientes como un rebaño de ovejas que vienen del baño, esos cabellos que son como un rebaño de cabras que aparecen por el Monte Gilead,[21] pero este poema no presenta una apariencia que te empuje así obviamente a buscar un sentido latente y oculto, pues se usan en él maneras de hablar ordinarias y símiles más acomodados al sentido común, tal como los usan generalmente los amantes ingeniosos y como los poetas famosos acostumbran poner en verso y rima, con sentimientos tales como los usan quienes hablan de Citerea, de Licoris, de Doris, Cintia, Lesbia, Corina, Laura y otras. De donde cada lector podría fácilmente persuadirse de que mi significado fundamental y mi intención primaria se dirigían a un amor ordinario, que me había dictado tales conceptos; el cual amor, más tarde, a fuerza de desdenes, habría echado alas y se habría vuelto heroico; ya que es posible convertir cualquier fábula, novela, sueño o enigma profético, y transferirlo, por la virtud de la metáfora y so pretexto de alegoría, en la significación de cualquier cosa que se le antoje a un espíritu que tiene aptitud para retorcer los sentimientos

[19] He sugerido en otro lugar que es de los puritanos de Inglaterra de quienes Bruno parece esperar la desaprobación. Véase *supra*, páginas 271-320.

[20] *Op. ital.*, vol. II, p. 314.

[21] Cf. *Cantar de los cantares*, IV.

dándoles cualquier significado, y de sacar cualquier cosa de cualquier cosa, puesto que todo está en todo, como dice el profundo Anaxágoras. Pero aunque puede pensar lo que quiera y guste, finalmente cada lector, le plazca o no, debería en justicia entender y definir este asunto tal como yo mismo lo entiendo y defino, y no forzarme a entenderlo y definirlo como a él le parezca adecuado: pues así como los entusiasmos de aquel sabio hebreo tienen sus propios modos, órdenes y títulos que nadie puede entender o declarar mejor que él mismo, si estuviera presente; así estos Cánticos tienen su propio título, orden y modo, que nadie puede esclarecer y entender mejor que yo mismo, no estando ausente.[22]

Podríamos quizá expresar en otras palabras la diferencia de forma entre su poesía y la de Salomón que Bruno describe aquí, diciendo que es la diferencia entre un modo *alegórico* y un modo *emblemático* de discurso. El modo alegórico, por su misma extrañeza y falta de naturalidad, no permitirá al espíritu descansar en él sin buscar una explicación ulterior. Pero el modo emblemático puede distraer al lector induciéndolo a tomarlo por su valor aparente.

Sería valioso comparar los comentarios medievales sobre el *Cantar* con los comentarios de Bruno sobre sus poemas —tarea que no es imposible, puesto que en tres ocasiones señala en detalle qué pasajes del *Cantar* corresponden a qué pasajes de los *Eroici furori*. Por ejemplo, su tercer diálogo, dice, muestra a la fuerza de voluntad empezando a dominar en el conflicto espiritual, y corresponde a aquellos versículos del *Cantar* que hablan del invierno que ya ha pasado y de la estación lluviosa que ha terminado, y de que ha llegado el tiempo de las flores y los pájaros

[22] *Op. ital.*, vol. II, pp. 314-315.

canoros.[23] Semejante comparación podría ayudar a rastrear con algún detalle los procesos por los que las alegorías de la teología mística medieval fueron traspuestas en un espíritu del Renacimiento a un modo emblemático de discurso.

Puesto que Bruno utiliza los *concetti* petrarquistas como emblemas, y en conjunción con emblemas, parece obvio que la mejor manera de tratar de llegar al sabor histórico de su petrarquismo sería relacionar los emblemas con la historia de la literatura emblemática. En uno de sus aspectos, los *Eroici furori* son un libro de emblemas ilustrado, y como tal, tiene o debería tener un lugar en la historia de la literatura emblemática. La siguiente tentativa de sugerir ese lugar debe considerarse como un ensayo.[24]

La vasta literatura de emblemas y divisas del siglo XVI toma por primera vez su forma característica con el *Emblematum liber* (1531) de Andrea Alciati. Éste fue uno de los libros más influyentes del siglo XVI; tuvo innumerables ediciones[25] y hombres de saber escribieron comentarios

[23] Véase *Op. ital.*, vol. II, p. 319; *Cantar de los cantares*, II, 10-12. Los otros dos paralelos que menciona (*Op. ital.*, II, p. 318) son entre el *Cantar de los cantares*, II, 9 (*En ipse stat post parietem nostrum*. . .), que, según dice, corresponde a su imaginería del Parnaso, las Musas y la fuente; y *Cantar de los cantares*, I, 5 (*Noli mirari, quia nigra sum*. . .) que corresponde a su descripción de la guerra civil que se despierta en el alma contra la determinación del espíritu de seguir el supremo bien.

[24] No roza el estudio del lugar de las imágenes de Bruno en la historia del simbolismo en su conjunto, de lo cual se encontrará un ejemplo en el panorama que da Panofsky del símbolo *signum triceps* a través de las épocas hasta su aparición en los *Eroici furori* (E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, 1930, pp. 1-34).

[25] Véase bibliografía en Henry Green, *Andrea Alciati*, 1872. Green editó también reproducciones facsimilares de los emblemas de Alciati:

sobre él. El libro inauguró una tremenda moda de producciones similares; entre los nombres destacados de emblematistas del siglo XVI se cuentan los de Paolo Giovio, Ruscelli, Contile, pero son legión. La moda se diseminó por toda Europa y en el siglo XVII el género seguía gozando de una floreciente popularidad, aunque ahora principalmente en la forma del libro de emblemas religioso, arma de las más favoritas de los jesuitas.[26]

La literatura emblemática, por trivial que parezca a veces a primera vista, está profundamente arraigada en el pensamiento de la época. El tipo de emblema renacentista parece haberse originado en el estudio de los jeroglíficos egipcios por los humanistas.[27] Éstos creían que el jeroglífico era una pintura de sentido divino oculto, y como creían también que tanto la tradición greco-romana como la hebreo-cristiana estaban indisolublemente enlazadas con Egipto, se seguía que (para sus espíritus) el estudio de los jeroglíficos era fundamentalmente un estudio de secretos divinos. Entendidos de esta manera, los jeroglíficos se convirtieron en la misma cosa que el simbolismo católico; las alegorías medievales podían traducirse a jeroglíficos, y viceversa.[28] Los emblemas de Alciati y de los demás eran

A. Alciati Emblematum Fontes Quatuor, 1870; y *A. Alciati Emblematum Flumen Abundans*, 1871.

[26] Se encontrará un panorama general de la literatura emblemática, tanto del siglo XVI como del XVII, con ilustraciones, en Mario Praz, *Studies in Seventeeth-Century Imagery*, 1939.

[27] Para la derivación de la emblemática renacentista a partir de la egiptología del humanismo, véase Karl Giehlow, "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXII, pte. I, 1915, y L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Eblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, 1923.

[28] L. B. Alberti parece haber sido uno de los primeros que hicieron

en realidad jeroglíficos inventados, expansiones del lenguaje de imágenes que sacaba su material de toda clase de fuentes, una de las cuales era la poesía de Petrarca.

Tomaremos ahora unos pocos ejemplos de los libros de emblemas de los siglos XVI y XVII que ilustran el desarrollo del emblema petrarquesco, a fin de compararlos con los emblemas de los *Eroici furori*.

La imagen de una mariposa quemándose en una llama que se encuentra en las *Imprese illustri* de Camillo Camilli (lámina 18*a*) es un ejemplo típico de lámina de libro italiano de divisas ilustrado.[29] El mote "M'è piu grato il morir che il viver senza", o sea "Me es más grato morir que vivir sin ello", está tomado, como lo señala Camilli en su comentario, de Petrarca.[30] Petrarca, dice Camilli,

traducciones sistemáticas del simbolismo y la alegoría medievales a jeroglíficos (véase Giehlow, *op. cit.*, pp. 31-34), tarea que alcanzó su mayor desarrollo en la *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano, obra clave de la ciencia emblemática del Renacimiento. Bruno está en esta tradición en los *Eroici furori* cuando transfiere las interpretaciones simbólicas del Cantar a *concetti* petrarquescos, utilizados como emblemas o jeroglíficos. (El emblema *Mors et vita* de Bruno le fue sugerido quizá por lo que dice Valeriano sobre "ojos"; véase la *Hieroglyphica*, edición de 1556, Basilea, pp. 233-236.)

[29] El "emblema" y la "divisa" o "*impresa*" se basan ambos en el mismo principio simbólico, y las diferencias entre ellos son de carácter técnico. A grandes trazos, la divisa apunta a una expresión muy económica y comprimida, mientras que el emblema es una ilustración más detallada. En los *Eroici furori*, Bruno no se atiene muy estrictamente a las reglas técnicas, pero la mayoría de sus figuras son más bien divisas que emblemas.

[30] Beato venir men! ché'n lor presenza
M'è piu caro il morir, che'l viver senza.

Canzone VIII (según la numeración de la edición G. Mestica) "Perché la vita é breve. . .", versos 29-30. En su contexto, los versos se refieren a los ojos de Laura. Sobre la imagen de la mariposa y la llama en Petrarca, véase Soneto XVII (en la edición citada), "Son animali al mondo de si altera. . .".

quiso significar con esta imagen de la mariposa y la llama que moría en presencia de su amada, pero no obstante sentía tanta dulzura en ello que lo prefería a seguir vivo en su ausencia. Pero en este emblema o divisa la llama significa la ciencia por la cual el portador de la divisa renuncia a todo placer y consume su vida, y sin embargo siente un secreto deleite al hacerlo.

Éste es un ejemplo de cómo los emblematistas bebían en Petrarca como fuente de "emblemas potenciales".[31] La imagen de la mariposa y la llama es muy común en los libros de emblemas.[32]

Pasando ahora a los *Eroici furori*, encontramos:

> ¿Cuál es el significado de esa mariposa que revolotea alrededor de la llama y casi se quema? ¿Y qué significa esa leyenda, "Hostis non hostis"?[33]

Leyendo esto después de mirar el ejemplo de un emblema ilustrado de Camilli entendemos cuán verdadero es describir los *Eroici* como un "libro de emblemas ilustrado". Bruno en esas palabras pone ante el lector una ilustración imaginaria, y en este caso, una muy familiar a los versados en la literatura emblemática.[34] En el comentario explica el significado con que usa la imagen.[35]

[31] Véase Praz, *op. cit.*, p. 11.

[32] Se encontrará, por ejemplo, en G. Simeoni, *Sentenziose Imprese*, 1560; H. Junius, *Emblemata*, 1565; G. Ruscelli, *Le imprese illustri*, 1566. Maurice Scève la utilizó en conjunción con un soneto en su *Délie* (1544) (reproducido en la edición de E. Parturier, 1916, p. 189). Sobre esta imagen, véase Praz, *op. cit.*, pp. 84-85, nota 2.

[33] *Op. ital.*, vol. II, pp. 399-401; Williams, vol. I, pp. 128-130.

[34] Los emblemas de Bruno son en general más originales que éste. Se encontrará otro ejemplo de este uso de uno muy conocido, en forma modificada, en Praz, *op. cit.*, p. 191.

[35] *Op. ital.*, vol. II, pp. 400-401; Williams, vol. I, p. 130. El significado es el de la muerte mística voluntaria en el divino esplendor.

Varias de las divisas de la colección de Ruscelli se basan en Petrarca. Por ejemplo, la que muestra un águila mirando al Sol (lámina 18*b*) con el mote "Chi mi puo far di vera gloria lieta", "Lo que (o sea el Sol) me puede hacer feliz con verdadera gloria", es, según Ruscelli, una modificación del "sagrado precepto de Petrarca" que cita de esta manera:

Tien pur gli occhi qual'Aquila in quel Sole,
Che ti puó far d'eterna gloria degno[36]

(Mantén fijos los ojos como Águila en aquel Sol
que puede hacerte digno de eterna gloria.)

La interpretación de esta *impresa*, que fue adoptada por Irene Castriota, Princesa de Bisignano, es, dice Ruscelli, que todos los pensamientos y deseos de la dama están fijados en Dios, el Sol que ilumina las tinieblas del alma. Pero otros, añade, han pensado que el significado es la devoción de la dama por su marido.

Esta divisa y su significado son característicos del tratamiento que da Ruscelli a los emblemas de Petrarca. El sentido es principalmente religioso, pero al mismo tiempo mantiene sus resonancias humanas. Ruscelli tiene ese respeto humanista y cortesano por el tipo ideal del amor humano como cosa ya medio divina en sí misma[37] y carece del espíritu "antipetrarquista" de Bruno, que exige un uso

[36] Tien'pur li occhi, come aquila, in quel sole;
Parte dà'orecchi a queste mie parole.

(Canzone XXV, "Tacer non posso, e temo non adopre", versos 59-60.)

[37] Véase por ejemplo, su interpretación de la divisa de la mariposa y la llama (*Imprese illustri*, ed. cit., p. 494).

enteramente abstracto del emblema petrarquesco. Es en ese aspecto en el que los emblemas de Bruno se adelantan al siglo XVII. Su técnica es la de Ruscelli y de toda la literatura de emblemas y divisas del siglo XVI; pero en espíritu pertenecen al barroco más que al Renacimiento.

En los libros de emblemas de principios del siglo XVII hay una brecha entre el uso "profano" y el "sagrado" del *concetto* amoroso.[38] Uno de los ejemplos más impresionantes de esto se encuentra en los dos libros de emblemas de Otto van Veen, o Vaenius, publicados en Amberes en 1608 y 1615 respectivamente. El primero es un libro de emblemas de amor "profano" que da representaciones pictóricas vívidas de los conceptos que nos son tan familiares por los escritores de sonetos. El segundo es un libro de emblemas de amor "sagrado" en el que los conceptos se usan al servicio de la religión. En el primer conjunto de imágenes los actores del drama son el profano Cupido, la dama y el amante. En el segundo los actores han pasado a ser el Amor Divino y el alma. Pero los conceptos en los que se expresa el drama espiritual están ciertamente muy cerca de los conceptos "profanos".

La mejor manera de estudiar esto es mirar atentamente algunos ejemplos.

Un emblema "profano" muestra al amor quemado en la hoguera mientras la dama altanera atiza las llamas que lo atormentan (lámina 18*c*). Sin embargo, en medio de sus tormentos dirige a la dama una humilde y dulce mirada de resignación. El mote es "Ny mesme la mort", y el significado, que al amante le gusta sufrir y ni aun en la muerte pierde su constancia.

[38] Sobre los emblemas amorosos "profanos" y "sagrados" del siglo XVII, véase Praz, *op. cit.*, pp. 75-153.

La imagen que sirve de compañera a ésta en la serie "sagrada" muestra al alma quemada en la hoguera mientras el verdugo atiza las llamas (lámina 18*d*). Pero el alma es sostenida en sus tormentos por el amor divino, que estrecha su mano alentadoramente.

Otro emblema profano muestra a Cupido lanzando flechas contra un peto (lámina 19*b*). El mote es "Amour passe tout" y el significado es que ni el hierro ni el acero defienden de las flechas del amor.

En la versión sagrada se ve al divino Cupido y al alma lanzando flechas contra un peto y un escudo (lámina 19*a*). El significado, por supuesto, es el poder de penetración del amor divino.

Otra ilustración de la serie profana es una interpretación literal del concepto de los dardos que parten de los ojos de la dama (lámina 19*c*). La dama avanza en su altiva belleza mientras el amante yace paralizado y herido por las flechas de sus ojos.

Igualmente literal es la presentación del amante divino inflamando el pecho del alma con rayos que parten de su halo en forma de sol. El alma queda atravesada aquí por el rayo del amor divino exactamente como el amante en la otra imagen queda atravesado por las flechas de sus ojos. La alusión a las flechas está presente en el emblema sagrado, pues el divino Cupido va completamente armado con arco y carcaj.

El libro de emblemas sagrados utiliza así los conceptos profanos como emblemas de la experiencia espiritual. Y el tono de toda la serie lo da la primera ilustración del libro que muestra al Amor Divino alzando al alma del suelo (lámina 18*e*). Esta ilustración va acompañada de una cita del *Cantar*: "Levántate, amada mía, hermosa mía, y

ven. Pues he aquí que el invierno ha pasado, la lluvia acabó y se ha ido; las flores aparecen en la tierra; ha llegado el tiempo de los pájaros canoros.'' La composición entera se propone obviamente ilustrar esta imaginería. Se recordará que este mismo pasaje del *Cantar* es uno de los que, treinta años antes, Bruno le había dicho a Sidney que transfería al lenguaje del *concetto* petrarquesco.

Pensemos un momento en los parecidos y diferencias entre el procedimiento de Vaenius y el de Bruno. Bruno con los ojos de la dama significa la belleza y la bondad divinas; con su altanería y los tormentos que inflige a su amante, el doloroso proceso del progreso y la experiencia espirituales; con las traspasantes flechas de Cupido, que queman tanto como perforan, las influencias de la obra divina sobre el alma. Estos son los significados que se hacen explícitos en los emblemas sagrados de Vaenius. Pero Bruno utiliza los emblemas *profanos* con esos significados implícitos. Como él mismo dice, su lenguaje no es obviamente sagrado en intención, como el del *Cantar*, sino que podría confundirse con un ''amor ordinario''.[39] El uso de Bruno es así más verdaderamente emblemático que el de Vaenius, pues los emblemas sagrados de Vaenius son en realidad imágenes sagradas, que tienen que tener de manera bastante obvia un sentido alegórico. Pero usar el concepto ordinario con el otro significado, como hace Bruno, es usarlo como un genuino emblema —es decir, como una imagen que refiere secretamente a otra cosa que la que parece representar en la superficie.

El libro de emblemas sagrados, uno de cuyos ejemplos más tempranos y notables es el libro ilustrado de Vaenius,

[39] Véase *supra*, pp. 328-330.

habría de tener un enorme futuro en la literatura de devoción del siglo XVII y de convertirse en manos de los jesuitas en instrumento de propaganda de la Contrarreforma. Los libros de emblemas jesuitas[40] son más crudos en estilo, pero tienen el mismo principio de aplicar el concepto al emblema sagrado. Tomemos por ejemplo el corazón atravesado por una flecha del arco del divino amante (lámina 19*d*) en el *Schola cordis* de van Haeften,[41] que está enteramente basado en *concetti* del corazón.

El mismo libro contiene el emblema de un corazón alado (lámina 20*a*). Es un emblema que usa también Bruno de una manera curiosamente parecida, aunque en algunos aspectos diferente, a la forma en que se encuentra años después en esos libros de emblemas jesuitas.

El emblema que describe Bruno[42] consiste en un corazón alado que escapa de una jaula hacia el cielo. En su vuelo hacia las alturas el corazón va guiado por un Cupido ciego. En el soneto adjunto utiliza la misma imaginería, salvo que ahora se dirige a su corazón como a un pájaro que escapa. En el comentario explica que la jaula representa los impedimentos a la vida espiritual causados exteriormente de mil diferentes maneras e internamente por la debilidad natural. El corazón escapa de ella hacia parajes más celestiales, y sus alas son las potencias del alma, tal como las describen los platónicos.[43] El dios que le guía es Amor, que tiene el poder de transformar al buscador

[40] Sobre esto, véase Praz, *op. cit.*, pp. 122-153.

[41] B. van Haeften, *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio*, 1635. No he podido ver esta obra, y las reproducciones de los emblemas de los corazones traspasados y alados (láminas 19*d* y 20*a*) están tomadas de una traducción inglesa de C. Harvey.

[42] *Op. ital.*, vol. II, pp. 377-378; Williams, vol. I, pp. 94-96.

[43] Platón, *Fedro*, 251.

en aquella naturaleza a la que aspira. El episodio entero se cierra con citas de Petrarca, del *Cantar* y de los *Salmos*.

Un paralelo cercano con esto puede encontrarse en uno de los más conocidos y más influyentes de los libros de emblemas jesuitas, a saber el *Pia desideria* de Herman Hugo[44] (primera edición en 1624). Uno de sus emblemas (lámina 20*b*) muestra al alma liberada de la jaula de los sentidos por el amor divino, con una alusión, en la jaula vacía colgada de un árbol de la que acaba de escapar un pájaro, al tema del pájaro en fuga. Esto está sin duda muy cerca del emblema de Bruno, aunque hay ciertas diferencias. El autor de los *Pia desideria* sintió que el emblema del corazón alado era tan típico de sus propósitos, que usa un corazón alado y en llamas en la carátula de su libro (lámina 20*c*).

El hecho de que los *Eroici furori* no pueda ilustrarse solamente con ejemplos del siglo XVI, sino que exija también incursiones en el siglo XVII, sugiere que su lugar en la historia de la literatura de libros de emblemas podría ser el de una anticipación del barroco en el Renacimiento tardío. La emblemática de Bruno parecería utilizar la técnica renacentista de la alusión secreta para trasmitir un espíritu de fervor barroco. En sus manos, la "divisa" cortesana petrarquesca, con sus múltiples alusiones, se utiliza en el espíritu del futuro —ese futuro del siglo XVII en el que el emblema sagrado habría de desempeñar un papel tan dominante en la imaginación europea.

[44] Las láminas para los *Pia desideria* fueron diseñadas por Boetius à Bolswert y se encontraban entre las que utilizó Francis Quarles como ilustraciones de sus versos ingleses —los famosos *Emblems* de Quarles, publicados por primera vez en 1635. Véase Praz, *op. cit.*, pp. 143 ss., y G. S. Haight, "The Sources of Quarles' Emblems", *Transactions of the Bibliographical Society*, XVI, 1935-1936, pp. 188-209.

Se recordará que al esbozar los métodos de Bruno en los *Eroici furori*, subrayamos la circunstancia de que utiliza los emblemas en conjunción con poemas.[45] Describe el concepto en forma visual en el emblema, y lo canta en forma auditiva en el poema. Hay así algún nexo orgánico entre los emblemas pictóricos y los *concetti* poéticos,[46] y se sigue que situar históricamente los emblemas es también situar los sonetos. Si, como dije antes, los poemas de los *Eroici furori* se imprimiesen sin los emblemas y los comentarios, aparecerían como una especie de secuencia de sonetos. Esta secuencia de sonetos pertenecería al mismo clima que los emblemas; es decir, por mucho que puedan parecer dirigirse a un "amor ordinario", serían de hecho la constancia de una experiencia espiritual, una traducción de las imágenes del *Cantar* en *concetti* petrarquescos utilizados como jeroglíficos, y reflejarían, históricamente hablando, un momento del siglo XVI tardío en que las fuerzas de la edad inminente empezaban a usar esas imágenes con un acento espiritual diferente.

Pero hay otro aspecto del uso que hace Bruno del concepto petrarquesco —y que debe mencionarse, aunque sea de manera inadecuada—, y es su nexo con su filosofía.

La actitud mental que ve el Universo mismo como un

[45] Véase pp. 321-329.

[46] Esta relación les fue inherente desde los inicios de ambas modas. Como dice Praz (*op. cit.*, p. 11), "los emblemas y los conceptos son frutos del mismo árbol". Esto refleja el nexo orgánico entre las artes de la pintura y de la poesía, que era una de las convicciones arraigadas del Renacimiento y a la que *sir* Philip Sidney da expresión cuando llama a la poesía "speaking picture" (Sidney, *Defense of Poesy*, A. C. Cook (comp.), 1890, p. 9; el editor de esta edición sugiere la probable influencia de los *Eroici furori* en Sidney. Véase su introducción, p. xiii).

jeroglífico o emblema donde está oculta la verdad divina es profundamente característica de Bruno. El Sol, los planetas, la Luna, la Tierra son reflejos indirectos de la Divinidad, imágenes enigmáticas con un significado oculto. El Universo está construido sobre el mismo principio que un emblema o divisa; es decir, pinta borrosamente verdades espirituales en términos de objetos percibidos por los sentidos. Un teórico de la emblemática del siglo XVII veía el cielo como "un vasto Escudo cerúleo, sobre el que la hábil Naturaleza dibuja lo que trasmite: formando heroicas Divisas y misteriosos e ingeniosos Símbolos de sus secretos".[47] Esta actitud mental debe tenerse en cuenta para entender cómo es que los conceptos de los sonetos, tal como los utiliza Bruno, se vuelven, como si dijéramos, intercambiables con su filosofía. Los ingeniosos conceptos de los amantes se utilizan como emblemas de la verdad espiritual, y por consiguiente tales emblemas son meramente maneras variantes de expresar la verdad divina única que Dios escondió ingeniosamente en los fenómenos del Universo. El uso que hace Bruno de la metafísica es en realidad tan emblemático como su uso de las imágenes poéticas; de ahí la facilidad con que modula de una a otra forma de expresión.[48]

[47] E. Tesauro, *Il Cannochiale Aristotelico*, 1655, p. 310. Citado por Praz, *op. cit.*, p. 14.

[48] Para Bruno, el filósofo, el pintor y el poeta son (como el lunático, el amante y el poeta de Shakespeare) "de imaginación enteramente compacta". Los poetas y los pintores están ambos divinamente inspirados al pensar en algo que se les presenta; por lo tanto "los filósofos son en alguna medida pintores y poetas; los poetas son pintores y filósofos; y los pintores son filósofos y poetas. Y por consiguiente los verdaderos poetas, los verdaderos pintores y los verdaderos filósofos se aman y admiran unos a otros; pues no es filósofo quien no compone y pinta también" (de la *Explicatio triginta sigillorum*, la obra dedicada por Bruno al Vicecanciller

Esto queda asentado comparando un diálogo predominantemente poético, como los *Eroici furori*, con un diálogo predominantemente filosófico, como la *Cena de le ceneri*. Sin embargo hay muchos símbolos metafísicos en los *Furori* y algunos símbolos líricos en la *Cena*. En los *Furori* los emblemas poéticos son dominantes, aunque con una corriente subyacente de metafísica para mostrar su relación con el sistema metafísico. En la *Cena*, el caso es el opuesto; los emblemas metafísicos son dominantes,[49] aunque aquí y allá se hace notar su nexo con las imágenes líricas. Citaremos un ejemplo de esta correlación tomado de la *Cena*.

Una de las exposiciones más características e impresionantes de la filosofía de la *Cena* es aquel pasaje donde Bruno se abre paso en espíritu a través de las constriñentes esferas ptolomeicas hacia lo que cree ser la infinitud del Universo copernicano:

> Mira ahora, en pie ante ti, al hombre que ha atravesado el aire y penetrado en el cielo, que ha seguido su camino entre las estrellas y rebasado las márgenes del mundo, que ha quebrantado esas divisiones imaginarias entre las esferas, la primera, la octava, la novena, la décima o la que quieras. . .[50]

Este pasaje va preludiado por una cita tomada de la poesía amorosa, no por cierto la de Petrarca, sino la de Ariosto:

> Chi salirà per me, Madonna, in cielo
> A riportarne il mio perduto ingegno.
>
> (*Orlando Furioso*, xxxv, i)

de la Universidad de Oxford poco después de su llegada a Inglaterra; véase G. Bruno, *Op. lat. conscripta*, ed. F. Tocco y H. Vitelli, 1890, vol. II, pte. 2, p. 133).

[49] Los significados religiosos subyacentes en la metafísica de este diálogo han sido estudiados en mi artículo citado *supra*.

[50] *Op. ital.*, vol. I, p. 26.

[Quién subirá por mí, Señora, al cielo
A recobrar mi extraviado ingenio.][51]

Vemos aquí cómo la disquisición filosófica está relacionada con el grito lírico, y que ambos son, como si dijéramos, *emblemas* de la ascensión, del vuelo espiritual a los reinos desconocidos. Las esferas ptolomeicas son, por decirlo así, los alambres de una jaula encarceladora de donde el corazón alado escapa hacia la infinitud copernicana.[52]

Podríamos ilustrar también el carácter intercambiable de los emblemas líricos y filosóficos con el grabado en madera (lámina 20*d*) que, en la *Cena de le ceneri*, acompaña al argumento en favor del movimiento de la Tierra a partir de la analogía de una piedra que se deja caer desde el mástil de un barco en movimiento a su puente. Este grabado es ostensiblemente un diagrama. Pero los puntos señalados con letras en el texto no se muestran en él,[53] mientras que las dos llamas que son visibles en las vergas del barco son un rasgo curioso y parecen sugerir algún posible sentido emblemático.

Si este grabado es efectivamente un emblema, podría relacionarse con el cuadragésimo tercer emblema de Alciati, *Spes proxima* (lámina 20*f*). En el comentario de

[51] Versión inglesa de *sir* John Harington.

[52] Bruno asocia el copernicanismo con el concepto de la infinitud del Universo, cuestión sobre la que Copérnico mismo no se comprometía. Los diálogos de Bruno muestran huellas marcadas de la moda renacentista (seguida, por ejemplo, por Lorenzo de Medici y Pico della Mirandola) de publicar poemas con comentarios filosóficos.

[53] El texto describe el barco como "AB", menciona un punto "C" en la orilla, un punto "E" en la punta del mástil y un punto "D" en su base (*Op. ital.*, I, pp. 88-89). Ninguna de estas letras aparece en el grabado en madera.

Mignault sobre este emblema[54] se nos dice que las dos estrellas (en la esquina superior izquierda) son Cástor y Pólux, cuya aparición significa que la tempestad que vapulea al barco está a punto de escampar, de donde el mote *Spes proxima*, la Esperanza está cerca. Este emblema es tal vez lo más cercano que puede encontrarse al emblema de Bruno en los *Eroici furori* de las dos estrellas por encima de los cuatro vientos, que, como se recordará, se relacionaba con el tema de los ojos-estrellas, significando la calma espiritual cuando las estrellas de la belleza y la bondad divinas se hacían visibles y la tempestad espiritual cuando estaban veladas. Y podría relacionarse también con el grabado en madera de la *Cena* del barco con las dos llamas en las vergas, pues Mignault explica que, según una conocida leyenda, la presencia salvadora de las estrellas gemelas Cástor y Pólux se revelaba a los marineros desesperados por la aparición de dos luces sobre las vergas de su nave.[55] La misma historia la relata Ruscelli en su comentario[56] sobre una de las divisas de su colección que se basa en la *Spes proxima* de Alciati. En la divisa pre-

[54] El comentario de Claude Mignault se imprimió en muchas de las ediciones de los emblemas a partir de 1571. (Ed. utilizada, A. Alciati, *Omnia emblemata*, 1574, pp. 148-150.)

[55] Sobre Cástor y Pólux como salvadores en el mar, véase W. H. Roscher, *Real-Encyclopädie der classischen Altertums-Wissenschaft*, vol. 5, pte. I, 1096-1097 (artículo "Dioskuren").

[56] G. Ruscelli, *Le imprese illustri*, 1566, pp. 302-311. Ruscelli en su comentario relaciona la historia de Cástor y Pólux con la luz que los marineros llaman Fuego de San Ermo o San Elmo [o Santelmo en español (T.)] y que presagia la calma después de la tormenta. Un escritor llama a los reyes de Francia "les Saincts Elmes de la Religion Catholique" (A. Favyn, *Theatre d'honneur et de chevalerie*, 1620, p. 287). La *impresa* de una nave con el Fuego de Santelmo brillando en sus velas fue levantada en la canonización de Carlos Borromeo (F. Picinelli, *Mondo simbolico*, 1769, p. 92).

sentada por Ruscelli (lámina 20*e*), las dos estrellas están efectivamente sobre la verga, aunque todavía en la forma de estrellas y no de llamas.

El grabado de la *Cena* parece así sugerir indirectamente, gracias a las dos llamas sobre las vergas, una alusión a la aparición tranquilizadora y esperanzadora de las estrellas gemelas en medio de la tempestad, y si fue realmente diseñada por Bruno o escogida por él de un diseño ya existente, indicaría (cosa que es ciertamente verdad en sí misma) que la teoría copernicana que se supone que ilustra esta imagen a modo de diagrama significaba para él un emblema de la revelación divina correspondiente en su significado a los emblemas líricos, tales como el de los ojos-estrellas de los *Eroici furori*. Pero no debe concederse demasiada importancia a un argumento fundado en ese grabado, debido a la costumbre de los impresores del siglo XVI de utilizar indiscriminadamente el mismo grabado en madera en diferentes publicaciones.[57]

Este aspecto del pensamiento de Bruno lo relaciona con la filosofía del Renacimiento. Es necesario enfocar los em-

[57] Si este grabado en madera es un emblema, debe de ser uno de los primeros de su clase que aparecieron en Inglaterra. Los primitivos libros ingleses de emblemática no iban ilustrados, debido al bajo nivel de las artes del grabado en madera en este país. (Hemos visto que los *Eroici furori* no estaban ilustrados, y tampoco lo estaban las obras de Daniel y de Fraunce, a las que nos referimos; véase p. 359). El primer libro de emblemas inglés ilustrado fue el *Choice of Emblemes* de Geofrey Whitney, 1586 (que, dicho sea de paso, contiene el emblema de la nave y las dos estrellas; véase la reimpresión editada por H. Green, 1866, p. 137); éste es dos años posterior a la *Cena*, y fue impreso en el extranjero, en la prensa de Plantin en Amberes. El más antiguo libro de emblemas inglés ilustrado e impreso en Inglaterra parece haber sido *Minerva Britannia* de Henry Peachman, 1612. (Sobre esta cuestión véase Praz, *op. cit.*, pp. 143-144.) El impresor de la *Cena de le ceneri* (y de los otros libros que publicó Bruno en Inglaterra) se cree ahora que fue John Charlewood.

blemas de los *Eroici furori* desde este punto de vista a fin de contrabalancear la impresión sacada de la observación de que se anticipan a los emblemas sagrados del siglo XVII. La utilización que hace Bruno de los *concetti* petrarquescos es ciertamente barroca de sentimiento, pero es una especie de barroco metafísico, una mezcla de liberalismo filosófico y religioso renacentista y de fervor e intensidad barrocos.

Tal era el libro de emblemas que fue dedicado a *sir* Philip Sidney, iniciador del Renacimiento poético isabelino. Sus cualidades habían de seducir profundamente al apasionado y profundo temperamento isabelino,[58] e indicaban a la generación ascendiente de poetas ingleses un camino para usar el petrarquismo que haría de él, no una imitación atrasada de una moda que tenía ya 200 años de edad, sino un cauce para la vida espiritual de Europa en sus manifestaciones actuales.

Pasamos ahora a los poetas ingleses, y aquí nuestras tentativas serán muy modestas. Proponemos tomar los poquísimos *concetti* que han sido estudiados (y que no representan, por supuesto, más que una minúscula fracción del vocabulario petrarquista) y citar y comentar al-

[58] Un artículo sobre las semejanzas entre los hábitos de pensamiento de Quarles y los de los poetas metafísicos, tales como Chapman y Donne, sugiere que "es claro que Quarles estaba haciendo en la plaza del mercado lo que otros metafísicos estaban haciendo para un público más exigente" (T. O. Beachcroft, "Quarles and the Emblem Habit", *Dublin Review*, enero-marzo de 1931, p. 94). Esta observación parece casi presentir el eslabón perdido de los *Eroici furori*, que es un libro de emblemas eminentemente adecuado al público más exigente de los poetas metafísicos, y que sin embargo puede relacionarse con una corriente que produjo finalmente esos intensos, aunque algo utilitarios, libros de emblemas jesuitas de donde Quarles sacó sus láminas.

gunos ejemplos de ellos tomados de cuatro sonetistas, a saber: Sidney, Daniel, Greville y Drayton. Debe recordarse que los sonetistas ingleses no nos han dejado, como Bruno, comentarios de sus sonetos. Todo lo que tenemos son los poemas tal cual, y al considerarlos no estamos ya en el mismo terreno firme que con Bruno, que explica lo que está haciendo.

Antes de pasar a las citas de los sonetos de Sidney, hay que decir algo sobre las pruebas de los nexos entre Bruno y Sidney.

Dos de las obras de Bruno (*Lo spaccio della bestia trionfante*, 1584, y *De gli eroici furori*, 1585) están dedicadas a Sidney, mientras que en la *Cena de le ceneri* (1584) habla de que conoció a Sidney "primero por su reputación cuando estaba yo en Milán y en Francia, y ahora, desde que estoy en este país, por haberlo conocido en carne y hueso".[59]

La secuencia de sonetos de Sidney a "Stella" se publicó por primera vez en 1591, después de su muerte, pero las fechas en que compuso efectivamente los poemas no pueden fijarse con exactitud. Se supone generalmente que deben haber sido escritos en la primera mitad de la década de 1580, tal vez a partir de 1581.[60] (Sidney fue muerto en Zutphen en 1586.) Un hecho que se sabe ahora con

[59] *Op. ital.*, vol. I, p. 54.

[60] Véase John, *op. cit.*, pp. 188 ss., resúmenes de las argumentaciones relativas al fechado. El llamado "soneto político" (núm. XXX) ha sido llamado a cuentas con frecuencia como ayuda para el fechado. La alusión, en este soneto, a Polonia y a los partidos de Francia (católicos, hugonotes y "políticos") correspondería bien a la misión de Bruno a Inglaterra en el interés "político" de Enrique III de Francia, que había sido también rey de Polonia, como se recuerda en su famosa divisa (véase pp. 292 ss.). Hay una alusión a una famosísima divisa, a la de la luna creciente con el mote *Donec impleat orbem*, en los primeros versos del soneto.

certeza sobre esta secuencia es que iba dirigida a Penélope Devereux, *lady* Rich.[61]

En vista de la incertidumbre en cuanto a la fecha efectiva de composición de los sonetos de Sidney, y en vista también de que fueron dirigidos indudablemente a una mujer real, ¿podemos suponer que están influidos por la emblemática "antipetrarquista" de Bruno?

En respuesta a esto pueden subrayarse los siguientes puntos.

Al final de la dedicatoria de los *Eroici furori*, Bruno exime de sus diatribas antipetrarquistas a aquellas damas que se relacionan con Sidney; éstas, dice, son dignos objetos de devoción puesto que son ninfas divinas, formadas de sustancia celestial, como la divina Diana (la reina Isabel) que reina sobre ellas.[62] Repite esas alabanzas en un soneto a las damas de Inglaterra, donde dice que esas damas son como estrellas sobre la Tierra:

E siete in terra quel ch'in ciel le stelle.[63]

Nos sentiríamos tentados a conjeturar por estas observaciones que Bruno aludía a los sonetos a "Stella" de Sidney. Y semejante conjetura queda absoluta y categóricamente confirmada por John Florio, que, dieciocho años más tarde, dirigió una dedicatoria a dos damas relacionadas con Sidney: su hija, la condesa de Rutland, y *lady* Rich, el modelo de "Stella". En esta dedicatoria pueden encontrarse las siguientes palabras:

[61] Esta identificación, conjeturada durante mucho tiempo, ha quedado ahora confirmada por un manuscrito contemporáneo. Véase Ruth Hughey, "The Harington Manuscript at Arundel Castl and Related Documents", *Library*, XV, 1935, pp. 388-444; y su edición del MS., 1960.

[62] *Op. ital.*, vol. II, pp. 316-317.

[63] *Ibid.*, p. 330; Williams, vol. I, p. 171.

Or as my fellow *Nolano* in his heroycall furies wrote (noble Countesse) to your most heroicke father, and in a Sonnet to you Ladies of *England, You are not women, but in their likenesse Nymphs, Goddesses, and of Celestial substance,*

Et siete in terra quel' ch'in ciel' le stelle.[64]

Florio recuerda aquí a la hija de Sidney, la condesa de Rutland, a su heroico padre a quien Nolano (es decir Bruno) había dedicado sus *Eroici furori*; y acto seguido recuerda a *lady* Rich el verso sobre las "stelle" del soneto de Bruno a las damas de Inglaterra. Está perfectamente claro que Florio asocia a *lady* Rich, y por consiguiente a la "Stella" de la secuencia de sonetos de Sidney, con los *Eroici furori* de Bruno.

Esta dedicatoria va acompañada de un soneto de Matthew Gwinne, dirigido a *lady* Rich, que es un tejido de epítetos sacados de los sonetos de Sidney.[65] Matthew Gwinne y John Florio son mencionados ambos por sus nombres en la *Cena de le ceneri* de Bruno como asociados cercanos suyos,[66] de modo que estaban en situación de saber la

[64] Esta dedicatoria está reimpresa en la edición de Nonesuch Press de la traducción de Florio de los *Essays* de Montaigne (1603), ed. J. I. M. Stewart, 1931, vol. II, pp. 564-568. Las palabras en cursivas son una traducción literal de la dedicatoria de los *Furori*: "dove si raggionasse de tutto il sesso feminile, non si deve né puo intendere de alcune vostre, che non denno esser stimate parte di quel sesso; perche *non son femine, non son donne, ma, in similitudine di quelle, son nimfe, son dive, son di sustanza celeste*" (*Op. ital.*, vol. II, p. 317).

[65] Que el soneto de Gwinne es un mosaico de frases de la serie *Astrophel and Stella* ha quedado probado en detalle por Hoyt H. Hudson, "Penelope Devereux as Sidney's Stella", *Huntington Library Bulletin*, núm. 7, abril de 1935, pp. 89-129.

[66] Acompañan a Bruno a la cena a casa de Greville. Véase *Op. ital.*, vol. 5, pp. 41, 423.

verdad —y la verdad, para ellos, es evidentemente que hay un estrecho nexo entre los sonetos de Sidney a "Stella" y los *Eroici furori*.[67]

Al exceptuar los sonetos de Sidney a "Stella"[68] y la adoración poética de la reina Isabel como "divina" Diana de sus invectivas contra el petrarquismo "ordinario", Bruno parece pues incluir a la naciente escuela de poetas ingleses entre los petrarquistas en el sentido emblemático. Sugiere que los significados inherentes a su propia poesía deben también estar implícitos en la poesía del heroico noble a quien dirige sus propios entusiasmos heroicos.[69] Se sigue de ello que la devoción de Sidney a *lady* Rich debe haber tenido implicaciones más amplias que las puramente personales, y que la aspiración hacia un objeto divino está ligada de alguna manera a su culto de "Stella".

Un punto de gran significación es que el propio Sidney profesa una especie de "antipetrarquismo" en sus sonetos. No imitará, dice, a los poetas que toman conceptos y frases de Petrarca; no escribirá en absoluto en ese estilo artificial, sino que sacará toda su inspiración de "Stella".

[67] Otras pruebas en este sentido podrían recogerse en el *Second Fruits* (1591) de Florio, el último de cuyos diálogos está lleno de alusiones a los argumentos "antipetrarquistas" de Bruno y contiene una cita de la *Arcadia* de Sidney. Véase mi *John Florio*, 1934, pp. 118-123.

[68] Muchos de estos sonetos bien podrían haber sido escritos antes que los *Furori*. La importancia de estos últimos para explicar los primeros no necesita probar que los sonetos vinieron después de los *Furori* para probar su influencia sobre ellos. La cuestión es que los *Furori* salen del ambiente de Sidney en una época en que ya había escrito o estaba escribiendo la poesía y por consiguiente son inapreciables como comentario sobre ella.

[69] Que esta sugerencia debe tomarse en serio, lo muestra la actitud de Florio. Florio no habría citado los *Eroici furori* a *lady* Rich si el "antipetrarquismo" de esa obra se aplicase a "Stella".

You that do search for every purling spring
Which from the ribs of old Parnassus flows;
And every flower, not sweet perhaps, which grows
Near thereabouts, into your poesy wring:
You that do dictionary's methods bring
Into your rhymes running in rattling rows;
You that poor Petrarch's long deceasèd woes,
With newborn sighs and denizened wit do sing:
You take wrong ways! Those far-fet helps be such
As do bewray a want of inward touch;
And sure at length, stolen goods do come to light.
But if (both for your love and skill) your name
You seek to nurse at fullest breasts of Fame:
STELLA behold! and then begin to endite.[70]

La misma intención se expresa en el primer soneto de la secuencia, en el que se dice que después de "volverse a las páginas de otros" en busca de ideas para su poesía, su Musa le mandó que dejara esos estudios estériles y se volviese hacia dentro para encontrar la inspiración:

"Fool!" said my Muse, "Look in thy heart, and write!"[71]

Una gran desilusión, y también un poco un rompecabezas, para quienes buscaban "sinceridad" en las secuencias de sonetos, es el hecho de que después de darse a sí mismo tan admirable consejo, Sidney no lo siga. Pues sus sonetos están llenos de los habituales *concetti* petrarquescos —cosa que debe haber sido perfectamente palmaria tanto para él como para sus lectores. ¿Por qué entonces anuncia

[70] *Astrophel and Stella*, soneto XV. Citado según *Elizabethan sonnets*, ed. Sidney Lee, 1904, vol. I, p. 18.

[71] Soneto I, verso 14; *Elizabethan sonnets*, vol. I, p. 11.

tan solemnemente que *no* va a petrarquizar, si procede a continuación a hacer exactamente eso de manera tan asidua?

Claro que es en la Dedicatoria de los *Furori* a él, en la que se entera uno de cómo un antipetrarquista podía de todos modos hacer uso de los *concetti* como emblemas, donde podría encontrarse una respuesta a esto. ¿Parece acaso probable, a la luz de esa dedicatoria, que la profesión antipetrarquista de Sidney unida a una práctica petrarquista signifique que también él está usando los conceptos emblemáticamente?

Para examinar a fondo esta sugerencia, habría que comparar toda la gama de la imaginería utilizada por Bruno en los *Furori* y por Sidney en *Astrophel and Stella*. Aquí sólo podemos citar unos pocos ejemplos tomados de Sidney en relación con el concepto que hemos escogido estudiar como ejemplo del método de Bruno, a saber el de los ojos-estrellas.

Este es, de hecho, el concepto dominante en la secuencia de Sidney.[72] He aquí un ejemplo:

> Soul's joy! bend not those morning stars from me!
> Where Virtue is made strong by Beauty's might,
> Where Love is Chasteness, Pain doth learn Delight,
> And Humbleness grows on with Majesty:
> Whatever may ensue, O let me be
> Co-Partner of the riches of that sight!
> Let not mine eyes be hell-driven from that light!
> O look! O shine! O let me die and see!

[72] "Ninguna otra serie de sonetos está tan imbuida del concepto del poder de los ojos de la dama como dadores de luz como *Astrophel and Stella* de Sidney, literalmente amador de estrella y estrella. Da al ciclo mucha de su unidad" (John, *op. cit.*, p. 152).

For though I oft myself of tem bemoan,
That through my heart their beamy darts be gone;
Whose cureless wounds, even now, most freshly bleed:
Yet since my death wound is already got;
Dear Killer! spare not thy sweet cruel shot!
A kind of grace it is to slay with speed.[73]

De esto no sacamos ninguna imagen mental de ningún rostro femenino particular, ni siquiera de un rostro cualquiera. Sólo vemos dos ojos bajo la forma de dos estrellas. Estos ojos son la sede de virtudes. El amante ruega vehementemente que su luz no le sea arrebatada. Sin embargo los ojos tienen el poder de matarlo con mortíferos dardos. Sabiendo esto, ruega con todo que se vuelvan a él de tal manera que pueda morir con celeridad.

¿Puede haber algo más cercano que esto al emblema de Bruno de los dos ojos en forma de dos estrellas radiantes con el mote *Mors et vita*, y con su soneto acompañante donde ruega que la cruel dama no aparte de él sus ojos sino que los abra y le dé la muerte? En el caso de Bruno su comentario nos dice los significados: los ojos, belleza y bondad divinas; el ruego a ellos, un ruego de que la luz divina se muestre y aclare el cielo turbado del espíritu humano (compárese con el "let not mine eyes be hell-driven from that light" de Sidney); la muerte que deparan, la muerte mística del alma, que es vida eterna.

El soneto tiene exactamente la cualidad a modo de divisa con que Bruno utiliza los conceptos. Sidney no presenta este concepto en la forma de la pequeña escena dramática que ilustra Vaenius (lámina 19*c*). Esa escena está efectivamente implícita en su soneto, pero está sugerida

[73] Soneto XLVIII; *Elizabethan sonnets*, vol. I, p. 35.

más bien por los métodos más económicos de la divisa. Como en el tratamiento del tema a manos de Bruno, vemos aquí poco más que dos estrellas en forma de dos ojos radiantes hacia los que el amante tiende toda su voluntad en el ruego. Es una declaración emblemática de la dirección de la voluntad hacia un objeto sublime borrándose a sí misma en la humildad y el dolor, la heroica divisa de un heroico entusiasta.

Casi exactamente el mismo conjunto de imágenes se encuentra también en este soneto:

O eyes! which do the spheres of beauty move;
Whose beams be joys; whose joys, all virtues be;
Who while they make Love conquer, conquer Love.
The schools where Venus hath learned chastity.
O eyes! where humble looks most glorious prove;
Only, loved tyrants! just in cruelty,
Do not! O do not from poor me remove!
Keep still my zenith! Ever shine on me!
For though I never see them, but straightways
My life forgets to nourish languisht sprites;
Yet still on me, O eyes! dart down your rays!
And if from majesty of sacred lights
Oppressing mortal sense, my death proceed:
Wracks, triumphs be; which love (high set) doth breed.[74]

La naturaleza emblemática de los ojos está indicada más claramente aquí. Los ojos han conquistado a la Venus terrestre; son "sagradas luminarias". De ellos proceden los rayos que deparan la muerte y al mismo tiempo dan la vida. (El paradójico "Wracks, triumphs be" del último verso

[74] Soneto XLII; *Elizabethan sonnets*, vol. I, p. 32.

tiene una precisión como de mote, y es una declaración en términos variantes del tema dominante de *Mors et vita.*) El acento, en este emblema-soneto, está en la imagen de los rayos más que en la imagen del dardo, en contraste con el otro citado antes, donde el acento está en los dardos que lanzan los ojos (aunque el tema de los rayos está presente en el adjetivo "beamy" [radiante] de "beamy darts"). Esto casa con la declaración más explícita de este soneto; los dardos de Cupido, disparados por los ojos, se han convertido abiertamente en los rayos divinos que fluyen de las "sagradas luminarias".

En los sonetos que siguen hay una queja de que, a pesar de esos ruegos, se le haya arrebatado el favor al amante. Cuanto más llora, menos "gracia imparte ella" ("grace she doth impart").[75] Debemos recordar aquí cómo en Bruno la altivez de la dama es una metáfora, pues se dice a veces de Dios que está celoso, airado o dormido.[76] El sentimiento de pesar y desolación lo da Sidney con una interesante utilización de la imagen del rostro estragado:

> Stella oft sees the very face of woe
> Painted in my beclouded stormy face...[77]

Se recordará que en uno de sus sonetos Bruno utiliza la cara estragada del amante como emblema de la aspiración;[78] y en otro trasmite el mismo significado por medio de los vientos tempestuosos debajo de las estrellas.[79] Sid-

[75] Soneto XLIV, verso 6; *Elizabethan sonnets*, vol. I, p. 33.
[76] Véase p. 325.
[77] Soneto XLV, versos 1-2; *Elizabethan sonnets, loc. cit.*
[78] Véase pp. 323-324.
[79] Véase p. 326.

ney parece combinar aquí esas dos ideas describiendo la tristeza del rostro del amante en términos de nube y tempestad, produciendo así la bella imagen del "nublado rostro tormentoso" para expresar un estado de ánimo en el que "el cielo turbado del espíritu humano no se aclara con la supresión de las metáforas y enigmas".[80]

Leídos a la luz de los *Eroici furori*, los sonetos de Sidney aparecen, al igual que los de Bruno, como una autobiografía espiritual que refleja en términos de emblemas petrarquescos los estados de ánimo de un alma que busca a Dios. El comentario de Bruno a sus propios poemas no puede tomar el lugar de un comentario del propio Sidney en la serie de *Astrophel and Stella*, y hay todavía oscuridades y problemas en este último, entre los cuales el más desconcertante es que el poeta a veces se reprocha su devoción a Stella y surge en su espíritu un conflicto moral. Nunca encontramos tal cosa en los *Eroici furori*, donde, aunque el amante pasa por muchos conflictos y sufrimientos, siempre está seguro de la rectitud y plena divinidad de su objeto. Para Sidney, en cambio, aunque Stella es generalmente el objeto completamente virtuoso y divino (como en los emblemas-sonetos de los ojos-estrellas que hemos citado), otras veces no parece representar el más elevado bien posible,[81] sino algo menos exaltado de lo que él de-

[80] Véase p. 325.

[81] Véase, por ejemplo, el soneto XLVII (*Elizabethan sonnets*, I, p. 34), donde los rayos de los ojos de Stella se describen como "rayos negros" (verso 2), y aunque sigue representando a la Bellza, es aparentemente ahora la Belleza divorciada de la Virtud (versos 9-11) y por consiguiente hay que resistir a ella. Sin embargo, en los sonetos que hemos citado, y en muchos otros, Stella representa a la Virtud igual que a la Belleza. Este aspecto del problema resulta preminente por la impresión en las modernas ediciones de los dos sonetos de "renunciación" como los últimos sonetos de la serie. Esto da la impresión de que la última palabra de Sid-

be arrancarse. En ausencia de una explicación de Sidney soneto por soneto de los varios matices de estados de ánimo y de significados de su serie, este problema tiene que seguir siendo oscuro.

El propio Sidney expresa una advertencia contra la posibilidad de leer en su poesía significados que no cuentan con la sanción del autor:

> You that with allegory's curious frame,
> Of others' children, changelings use to make:
> With me, those pains for God's sake do not take.
> I list not dig so deep for brazen fame.
> When I say Stella! I do mean the same
> Princess of Beauty; for whose only sake
> The reins of love I love, though never slack:
> And joy therein, though nations count it shame.[82]

Estos versos, que a primera vista podría parecer que pulverizan nuestros argumentos, son por el contrario uno de los puntos de la serie *Astrophel and Stella* que nos traen a las mientes de la manera más irresistible el texto de Bruno. Porque, ¿no es casi con estas mismas palabras como Bruno concluye el pasaje de la dedicatoria de los *Eroici furori* donde explica que usa los *concetti* petrarquescos con los significados del Cantar?[83] Sus lectores, dice, no han de convertir su poesía, "por virtud de la metáfora y so pretexto de alegoría" en algún significado del agrado de su propio capricho. Los poemas deben entenderse como él

ney es la renuncia a Stella en nombre de cosas más altas. Esos sonetos aparecieron primero en la edición de 1589 de *Atrophel and Stella*, y no sabemos en qué orden los habría colocado el propio Sidney en la secuencia.

[82] Soneto XXVIII, versos 1-8; *Elizabethan sonnets*, vol. I, p. 25.

[83] El pasaje está citado *supra*, p. 329.

mismo desea que se entiendan. Sidney, en el soneto citado, parece expresar exactamente la misma protesta y la misma pretensión; sus versos podrían tomarse de hecho como una versificación de las palabras de Bruno. Colocados en el contexto de la dedicatoria de los *Eroici furori*, parecen decirnos que Sidney, como Bruno, usa el modo de discurso emblemático más bien que el alegórico en su poesía.[84]

Así pues, aunque el comentario sobre los poemas de los *Eroici furori* no puede suplir enteramente un comentario del propio Sidney sobre los significados latentes en su serie, puede utilizarse como una guía invaluable. Pues no hay duda alguna de que los *Eroici furori* y *Astrophel and Stella* nacen de la misma atmósfera.

El poeta Samuel Daniel estaba muy estrechamente relacionado con el círculo de Sidney; de hecho algunos de sus sonetos aparecieron, mezclados con los de Sidney, en la primera edición pirata de *Astrophel and Stella*.

Daniel fue un pionero en la introducción de la literatura emblemática italiana en Inglaterra, pues su traducción inglesa de los textos de Paulus Jovius sobre

[84] El editor pirata que imprimió la primera edición de *Astrophel and Stella* en 1591 lo describía, no como un conjunto de poemas, sino como una "famosa divisa" (véase Sidney, *Works*, ed. A. Feuillerat, II, página 369). Los espíritus contemporáneos deben haber estado preparados para el estudio de esa "famosa divisa" gracias a las obras sobre emblemática de Daniel, Bruno y Fraunce, que habían estado emanando del círculo de Sidney durante varios años antes de su publicación. Un retrato de Sidney, pintado mientras Bruno estaba en Inglaterra, muestra una divisa en el fondo, y se han sugerido los *Eroici furori* como posible fuente de parte del simbolismo de Apolo que se ve en el escudo (véase E. M. Denkinger, "The impresa portrait of Sir Philip Sidney in the National Portrait Gallery", *Publications of the Modern Language Association of America*, XLVII, 1932, p. 29, nota 54).

divisas[85] se publicó en 1585,[86] el mismo año que los *Eroici furori*. Un amigo anónimo de Daniel que se firma "N; W." escribe una introducción[87] a la obra que menciona a Bruno y muestra también una amplia familiaridad con la literatura emblemática. "N. W." está muy versado en las teorías renacentistas sobre los nexos de los emblemas con los jeroglíficos egipcios, menciona por su nombre buen número de conocidos emblematistas y exponentes teóricos de la ciencia de la imaginería,[88] felicita a Daniel por su conocimiento de Alciati y remite al comentario de Mignault sobre los emblemas de este último. Con semejante aparato, "N. W." estaría en buena posición para leer y entender las obras de Bruno, a cuya reciente visita a Oxford alude en términos que muestran que tanto él como Daniel habían escuchado a Bruno debatiendo en las escuelas de Oxford.[89]

Daniel, por consiguiente, estaba a la vez imbuido de

[85] Paolo Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, 1555.

[86] Samuel Daniel, *The worthy tract of Paulus Iovius*, 1585 (véase G. R. Redgrave, "Daniel and the Emblem Literature", *Transactions of the Bibliographical Society*, XI, 1912, pp. 39-58).

[87] Impreso en la edición de A. B. Grosart de los *Works* de Daniel, vol. IV, pp. 6 ss.

[88] Incluyen a Valeriano, Contile, Ruscelli, Domenichi, Paradin, Simeoni.

[89] "You [se dirige a Daniel] cannot forget that which *Nolanus*, that man of infinite titles among other phantasticall toyes, truely noted by chaunce in our Schooles, that by the helpe of translations, al sciences had their ofspring" (Daniel, *Works*, ed. cit., vol. IV, p. 7). Sería imprudente suponer una completa falta de simpatía hacia Bruno a partir de esta alusión bastante despectiva. Como el propio Bruno, "N. W." parece temer a "los censores". Insta a Daniel a no sofocar sus dulces invenciones por temor de los censores, y espera que *sir* Edward Dymoke, el campeón de la Reina, lo protegerá de la posible ira de los "old Academicks". El prefacio entero pudiera tener alguna relación encubierta con la disputa de Bruno contra los doctores de Oxford.

erudición emblemática y en estrecho contacto con el ambiente de Bruno y Sidney. Debe haberse percatado perfectamente de los posibles significados emblemáticos de los *concetti* que abundan en su *Delia*,[90] impresa por primera vez en 1592.

He aquí, por ejemplo, la versión de Daniel de los ojos-estrellas:

> Oft do I marvel, whether Delia's eyes,
> Are eyes, or else two radiant stars that shine?
> For how could Nature ever thus devise
> Of earth, on earth, a substance so divine?
> Stars, sure, they are! Whose motions rule desires;
> And calm and tempest follow their aspects:
> Their sweet appearing still such power inspires,
> That makes the world admire so strange effects.
> Yet whether fixed or wandering stars are they,
> Whose influence rules the Orb of my poor heart?
> Fixed, sure, they are! But wandering make me stray
> In endless errors; whence I cannot part.
> Stars, then, not eyes! Move you, with milder view,
> Your sweet aspect on him that honours you![91]

El segundo verso declara el emblema; dos estrellas en forma de dos ojos radiantes. El cuarto verso recuerda una de las observaciones de Bruno, citada por Florio, "non son femine, non son donne, ma. . . son di sustanza celeste".[92] Daniel, sin embargo, no utiliza la forma dardos-

[90] El nombre recuerda el *Delie obiect de plus haulte vertu* de Maurice Scéve (1544), serie de sonetos franceses en los que se mezclan emblemas.

[91] *Elizabethan sonnets*, vol. II, p. 123. Para la versión más antigua del texto, véase *Poems and a Defence of Ryme* de Daniel, ed. A. C. Sprague, 1930, p. 80.

[92] Véase p. 349. Semejante "divinización" de las mujeres se relacio-

disparados-desde-los-ojos del emblema ojos-estrellas, sino la forma que subraya el poder de calmar las tormentas de las estrellas gemelas:

And calm and tempest follow their aspects.

Podrían citarse muchos ejemplos de la utilización que hace del concepto de los dardos o rayos disparados por los ojos. Por ejemplo:

The dart transpiercing were those crystal eyes.[93]

Utiliza también dos veces la imagen de la cara estragada del amante:

Delia herself, and all the world may view
Best in my face, where cares hath tilled deep furrows.[94]

Y también:

Read in my face, a volume of despairs!
The wailing Iliads of my tragic woe:
Drawn with my blood, and painted with my cares,
Wrought by her hand that I have honoured so.[95]

Hay mucha insistencia en toda la serie sobre la altivez y crueldad de Delia, y sobre los sufrimientos de su amante.

na con la concepción de Ficino del amor ideal (cuya exposición clásica es el comentario de Ficino al *Banquete* de Platón).

[93] *Elizabethan sonnets*, vol. II, p. 121. El soneto del cual éste es el cuarto verso apareció por primera vez en el *Astrophel and Stella* de Sidney.

[94] *Elizabethan sonnets*, vol. II, p. 118. Una lectura alterantiva es "how cares have tilled deep furrows".

[95] *Elizabethan sonnets*, vol. II, p. 128.

De este breve estudio de Daniel y de su poesía desde el punto de vista emblemático se saca la impresión, en primer lugar, de que las circunstancias exteriores sugieren fuertemente que tuvo todas las opotunidades posibles de participar en ese movimiento, y, en segundo lugar, de que en su poesía utiliza una gama de conceptos-emblemas que está ciertamente muy cerca de la que utilizan los *Eroici furori*.[96]

Sir Fulke Greville, *lord* Brooke, fue el amigo más íntimo y biógrafo de Sidney, y fue de su casa de la que Bruno hizo el escenario de su debate con los doctores de Oxford, tal como se describe en la *Cena de le ceneri*.[97] Con Greville, por consiguiente, seguimos estando en la misma atmósfera, seguimos en ese círculo de poetas y filósofos agrupados alrededor de Sidney.

La serie de sonetos de Greville no se imprimió hasta 1633, fecha en que apareció con la explicación de que había sido "escrita durante su juventud y su trato familiar con *sir* Philip Sidney".[98]

Es difícil encontrar cualquier rastro de humanidad en la "*Caelica*" de Greville (adjetivo latino raro que significa por supuesto "celestial" y deriva de *caelum*), o en su "Cynthia" y en su "Myra", nombres variantes que utiliza a veces en la serie. El espíritu de Greville se mueve en una esfera de remota abstracción metafísica en la que

[96] Daniel tiene usos muy interesantes de otras imágenes que se encuentran igualmente en los *Eroici furori* pero que no hemos intentado estudiar en este artículo —especialmente la imagen de "Acteón".

[97] *Op. ital.*, vol. I, pp. 7, 39-40.

[98] La serie *Caelica* apareció por primera vez en el volumen titulado *Certaine learned and elegant workes of the Right Honourable Fulke Lord Brooke, written in his youth and familiar exercise with Sir Philip Sidney*, 1633.

todavía se utilizan conceptos, pero de tal manera que su forma visual y sensual está, como si dijéramos, desmenuzada en lenguaje filosófico.

Por ejemplo, el séptimo soneto de Greville es una exposición en miniatura de la mutabilidad: los constantes cambios de la materia en nuevas formas, el paso del tiempo, los movimientos de los elementos. Pero en los dos últimos versos llegamos a los ojos de Myra, y éstos, se nos dice, no cambian nunca. El soneto se abre con el verso "The world that all contains is ever moving" ["El mundo que lo contiene todo se mueve siempre"], pero no es una alusión a la teoría copernicana, como podría uno pensar, porque el resto del poema está construido sobre la vieja cosmología, con las estrellas girando en las esferas y la Tierra quieta. El "mundo" del primer verso no es la Tierra sino el *caelum*, con sus ordenados movimientos constantes. Sin embargo, aunque Greville no es copernicano, la filosofía de la mutabilidad que expone es muy característica de Bruno, aun cuando está lejos, por supuesto, de serle peculiar:

> The World, that all containes, is euer mouing,
> The Starres within their spheres for euer turned,
> Nature (*The Queene of Change*) to change is louing,
> And Forme to mater new, is still adiourned.
>
> Fortune our *phansie-God*, to varie liketh,
> Place is not bound to things within it placed,
> The present time vpon time passed stricketh,
> With *Phoebus* wandring course the earth is graced.
>
> The Ayre still moues, and by its mouing cleareth,
> The Fire vp ascends, and planets feedeth,

The Water passeth on, and all lets weareth,
The Earth stands still, yet change of changes breedeth;

Her plants, which Summer ripes, in Winter fade,
Each creature in vnconstant mother lyeth,
Man made of earth, and for whom earth is made,
Still dying liues, and liuing euer dyeth;
  Onely like fate sweet *Myra* neuer varies,
  Yet in her eyes the doome of all Change carries.[99]

Parece que lo que tenemos aquí es en efecto el concepto familiar de los ojos-estrellas brillando en medio de la tempestad. Sin embargo, en lugar de la imagen visual del barco vapuleado en el mar al que la aparición de las estrellas gemelas traen un sentimiento de calma después de la tormenta, o la imagen relacionada con ésta de los ojos como estrellas que aclaran los nubarrones del espíritu del amante, tenemos aquí el mar agitado de la Mutabilidad, con el cual, en los últimos versos, forman contraste los ojos de la Eternidad. Si es ésta una interpretación correcta, Greville utiliza aquí la declaración lírica en conjunción con la declaración filosófica exactamente a la manera de Bruno.

En el soneto que sigue inmediatamente encontramos alusiones al rostro estragado en la palabra ''furrows'' [surcos], repetida dos veces, y en la palabra ''wrinkles'' [arrugas]. Pero la imagen está tan desmenuzada y confundida con el concepto dominante en el soneto (que es el del fuego del corazón y las lágrimas de los ojos —el debate del corazón y de los ojos—, concepto que no hemos estudiado aquí pero que está muy profundamente elaborado en Bru-

[99] *Caelica*, soneto VII. Citado de Fulke Greville, *Poems and Dramas*, ed. G. Bullough, 1938, vol. II, p. 76. El poema alude posiblemente al ''primer motor'' de Aristóteles que es inmóvil él mismo.

no)[100] que no podemos formarnos una imagen poética clara, y en lugar de fluir con la gracia holgada de un Sidney o de un Daniel, este poema le deja a uno una impresión de dificultad:

> Selfe-pitties teares, wherein my hope lyes drown'd,
> Sighs from thoughts fire, where my desires languish,
> Despaire by humble loue of beauty crown'd,
> Furrowes not worne by time, but wheeles of anguish;
> Dry vp, smile, ioy, make smooth, and see
> Furrowes, despaires, sighes, teares, in beauty be.
>
> Beauty, out of whose clouds my heart teares rained,
> Beauty, whose niggard fire sighs' smoke did nourish,
> Beauty, in whose eclipse despaires remained,
> Beauty, whose scorching beames make wrinkles florish;
> Time hath made free of teares, sighs, and despaire,
> Writing in furrowes deep; *she once was faire.*[101]

Es exactamente la misma manera oscura y fragmentada en que utiliza Bruno los *concetti*, y no puede uno dejar de pensar que quienes se interesen en la notable poesía de Greville encontrarán una gran ayuda en los *Eroici furori*.

Greville era un calvinista convencido y firme creyente en la predestinación y la fe sin obras. Casi imagina uno que el calvinismo de Greville puede rastrearse en su uso de los *concetti*:

> And thou O *Loue*, which in these eyes
> Hast married *Reason* with *Affection*,

[100] *Op. ital.*, vol. I, pp. 475-485; Williams, vol. II, pp. 70-87. Cf. también Shakespeare, Sonetos 46 y 47.
[101] *Caelica*, soneto VIII; ed. cit., p. 77.

And made them Saints of Beauties skyes,
Where ioyes are shadowes of perfection,
Lend me thy wings that I may rise
Vp not by worth but thy election;
    For I haue vow'd in strangest fashion,
    To loue, and neuer seeke compassion.[102]

Las alas del corazón alado de Greville simbolizan, no el valor de sus propios esfuerzos, sino la elección. Se recordará que en el uso que hace Bruno del concepto del corazón alado, las alas representaban las dos potencias inherentes al alma, las potencias del intelecto y la voluntad —razón y afecto. Greville coloca estas potencias en los ojos-estrellas que se ciernen encima de él en el cielo, hacia los que aspira en alas de la elección.

La serie de sonetos de Greville es un espécimen temprano del estilo "metafísico" en la poesía. Hay que darse cuenta de que el concepto emblemático transporta consigo la *potencialidad* de su desarrollo metafísico, incluso cuando su posible traducción metafísica no aparece. Por ejemplo, el soneto de Daniel a los ojos-estrellas podría haber tenido, en su propio espíritu, una forma metafísica alternativa que no sale a la superficie del poema. Pero en el poema de Greville sobre el mundo perpetuamente móvil, la traducción metafísica se vuelve audible y visible y llena el marco del concepto "ojos" de imaginería filosófica. La poesía amorosa metafísica utiliza *simultáneamente* esas afirmaciones líricas y filosóficas, que, en un sistema simbólico tal como el que formula Bruno, se miran como maneras *alternativas* de decir la misma cosa.

[102] *Caelica*, soneto IV, versos 9-15; ed. cit., p. 75.

Michael Drayton antepuso a su serie de sonetos titulada *Ideas Mirrour* un poema de dedicatoria en el que anuncia que no va a imitar la poesía petrarquista, no va a tomar simplemente de Desportes o de Petrarca como hacen tantos otros escritores. Subraya esto concluyendo el poema con una cita del soneto "antipetrarquista" de *Astrophel and Stella*:

Divine Syr Phillip, I avouch thy writ,
I am no Pickpurse of anothers wit.[103]

Aquí parece enrolarse abiertamente bajo el estandarte de "Astrophel" al utilizar las propias palabras del divino *sir* Philip que expresan el desprecio por el petrarquismo imitativo ordinario.

Pero cuando se le ha tomado la palabra, el "antipetrarquismo" de Drayton ha sido más desconcertante aún para sus admiradores que el de Sidney. Porque si Sidney utiliza todavía los conceptos, aunque profesando que no lo hará, los utiliza con un aire que le es propio. Mientras que el *Ideas Mirrour* de Drayton ofrece al lector un amplio repertorio de los conceptos más convencionales reproducidos con precisión casi servil.

Aquí tenemos, por ejemplo, los "dardos de los ojos":

Cupid, dumbe Idoll, peevish Saint of love,
No more shalt thou nor Saint nor Idoll be,
No God art thou, a Goddesse shee doth prove,
Of all thine honour shee hath robbed thee.

Thy Bowe half broke, is peec'd with old desire,
Her Bowe is beauty, with ten thousand strings,

[103] Michael Drayton, *Ideas mirrour*, 1594, soneto de dedicatoria a Anthony Cooke (*Works*, ed. J. W. Hebel, I, p. 96).

Of purest gold, tempred with vertues fire:
The least able to kyll an hoste of Kings.

Thy shafts be spent, and shee (to warre appointed)
Hydes in those christall quivers of her eyes,
More Arrowes with hart-piercing mettel poynted,
Then there be starres at midnight in the skyes.
With these, she steales mens harts for her reliefe,
Yet happy he thats robd of such a thiefe.[104]

De la exactitud con que Drayton ha elaborado la forma detallada de este concepto podemos percatarnos comparando este soneto con la ilustración de Vaenius del mismo tema (lámina 19*c*). Toda la pequeña escena de Cupido reducido al ocio mientras los ojos de la dama llevan a cabo la tarea de su arco y sus flechas sobre el sufrido amante está descrita por Drayton, que hace de su soneto, a la vez en la forma y en el estilo, una perfecta contrapartida de la lámina de Vaenius.

¿Es posible que la dedicatoria de los *Eroici furori* ofrezca una clave también para el antipetrarquismo de Drayton? ¿Es el *Ideas Mirrour* una traducción del *Cantar* a emblemas petrarquescos?

Drayton inició su carrera de poeta con un volumen de poemas espirituales llamado *The Harmony of the Church* (1591) que incluye una traducción en verso inglés del *Cantar*.[105] Drayton había estado estudiando por consiguiente la imaginería del *Cantar* más o menos al mismo tiempo que escribía su serie de sonetos.[106]Admirador de Sidney como

[104] *Ideas Mirrour*, Amour 26; *Works*, ed. cit., vol. I, p. 111.
[105] *Works*, ed. cit., vol. I, pp. 11-18.
[106] Dice en el soneto de dedicatoria que el *Ideas Mirrour* (publicado en 1594) había sido escrito algún tiempo antes.

era, es más que probable que Drayton habría conocido los *Eroici furori*, esa obra reveladora que sugería la existencia de los poemas de Sidney siete años antes de su publicación. Y en la dedicatoria de los *Eroici furori* encontraría una explicación por un antipetrarquista de la teoría de usar los conceptos petrarquescos con significados correspondientes a las interpretaciones alegóricas del *Cantar*.

Volviendo ahora al soneto que acabamos de citar, podemos casi imaginar que el tema "antipetrarquista" se declara en la oposición entre Cupido y la Dama. La Dama ha vencido a Cupido, cuyo arco estaba remendado con viejo deseo, y sustituido su arco roto por el arco de la Belleza temperada por la Virtud. ¿No es esto un emblema de la sublimación del deseo?[107]

Sabemos cómo los emblemas amorosos de Vaenius podían transformarse en emblemas sagrados, y hemos señalado cómo el método de Bruno difería del de Vaenius en que el emblema amoroso, para él, es ya el emblema sagrado. Vale la pena meditar muy seriamente en la posibilidad de que Drayton haya estado empleando la misma técnica, representando con los ojos de la dama la belleza

[107] "Petrarquismo" y "Antipetrarquismo", tal como usan el término Bruno y estos poetas ingleses, parecería corresponder a los principios de "Eros" y "Anteros", la tensión entre los cuales está presente como tema en los emblemas amorosos de Alciati para abajo. (Véase por ejemplo el emblema 110 de Alciati, Ἀντέρως, "Amor virtutis alium Cupidinem superans", reproducido en Praz, *op. cit.*, p. 95, del que parece derivar el emblema del martirio de Vaenius [lámina 18*c*], aunque con la Dama en el lugar de Anteros, como en los poemas de Sidney y Drayton.) Puede observarse que el "antipetrarquismo" podía sacar una sanción del propio Petrarca, que en su *Secretum*, diálogo imaginario entre San Agustín y él mismo, pone los argumentos antipetrarquistas en boca del Santo y le permite ganar la palma sobre Petrarca. Véase W. H. Draper, *Petrarch's Secret* (traducción del *Secretum*), 1911, pp. 113 ss.

y la bondad divinas y con las flechas de los ojos las influencias de la obra divina sobre el alma. .

Es interesante comparar el tratamiento de este tema por Sidney[108] con el de Drayton. Sidney, como Drayton, identifica a la dama con la Belleza y la Virtud y sugiere el tema de la sublimación:

> O eyes! which do the sphere of beauty move;
> Whose beams be joys; whose joys all virtues be;
> Who while they make Love conquer, conquer Love.
> The schools where Venus hath learned chastity.

Esto corresponde a la conquista de Cupido por la Dama en el soneto de Drayton. Pero aunque el cimiento es el mismo, hay una gran diferencia en los estilos de su representación en los dos poetas. La impresión visual que se saca del uso que hace Sidney de este concepto consiste en muy poco más que las dos estrellas en la forma de dos ojos radiantes que son el foco de las aspiraciones del amante. La imaginería del dardo y del rayo se presenta, pero no se desarrolla en un cuadro muy definido. De hecho, como sugerimos antes, el uso que hace Sidney del concepto es "a modo de divisa" en su economía de material. Su estilo es el de una *impresa* renacentista. Pero Drayton nos ofrece todo el drama de Cupido despojado de su arco por la dama, la dama disparando las flechas desde sus ojos y el amante postrado. El estilo de Sidney hace pensar en Ruscelli; el estilo de Drayton hace pensar en Vaenius. Sidney es un emblematista renacentista; Drayton, un emblematista barroco.[109]

[108] Véase los dos sonetos citados *supra*, pp. 353 ss.

[109] La diferencia, me parece, es de periodos, así como una diferencia de técnica entre "divisa" y "emblema".

Econtramos así en los poetas isabelinos el mismo momento de transición entre Renacimiento y barroco típico, según hemos sugerido, de los *Eroici furori*. El estilo de Bruno, en conjunto, está mucho más cerca del de Sidney que del de Drayton; con todo, como señalamos antes, sus emblemas anticipan a veces la manera del siglo XVII, y es interesante encontrar que el "corazón alado", que hemos tomado como ejemplo de tal anticipación, es una imagen que también utiliza Drayton:

My Hart imprisoned in a hospeles Ile
   Peopled with Armies of pale jealous eyes,
   The shores beset with thousand secret spyes,
   Must passe by ayre, or else dye in exile.

He framd him wings with feathers of his thought,
   Which by their nature learn'd to mount the skye,
   And with the same he practised to flye,
   Till he himselfe thys Eagles art had taught.

Thus soring still, not looking once below,
   So neere thyne eyes celestiall sunne aspyred,
   That with the rayes his wafting pyneons fired.
   Thus was the wanton cause of hys owne woe.
Downe fell he in thy Beauties Ocean drenched,
Yet there he burnes, in fire thats never quenched.[110]

Con el emblema del corazón alado, Drayton ha combinado el emblema del águila que se cierne tan cerca del sol que quema sus alas.[111] Éste no es de los que usa efectiva-

[110] *Ideas Mirrour*, Amour 22; Drayton, *Works*, ed. cit., vol. I, páginas 109-110.

[111] Esta era la divisa de Curzio Gonzaga. Véase Ruscelli, ed. cit., pá-

mente Bruno en los *Eroici furori*, aunque utiliza el de la mariposa que quema sus alas en la llama exactamente con los mismos significados.[112] El corazón alado de Drayton se transforma en un águila en pleno vuelo, y quema sus alas en la brillantez de los "ojos" que representan al "sol celestial". Junto con todas esas imágenes hay probablemente una alusión a la historia de Ícaro.

Pero lo más extraño es la jaula. La jaula para Drayton parece significar Inglaterra, donde está encarcelado y rodeado de espías y de donde su corazón sólo puede escapar remontando el vuelo. Este poema parece reflejar la decisión de Drayton de escapar por medio de un misticismo interior de las circunstancias exteriores de Inglaterra, que le parecen llenas de incomprensión. Se observará que las alas de su corazón son los poderes innatos que aprende a usar; no son las alas de la predestinación, como en el caso de Greville. Drayton no es ciertamente un calvinista, y la defensa de la tradición católica prerreformista que se permite abiertamente en varios pasajes de su *Polyolbion*[113] su-

gina 451. Es citada por "N. W." en su prefacio a la traducción de Daniel de Jovius: "Tell me how you like this *Heroycail Impresa* of Curtius Gonzaga... An *Egle* flying on high against the Sunne, whit this word, *pur che*, a parte of that verse of *Petrarche, Pur che ne godan gli occhi, ardan le piume*. For that which delighteth my eyes burneth my fethers" (Daniel, *Works* ed. Grosart, vol. IV, p. 9). Daniel ha traducido bastante libremente esta cita que no he podido localizar en Petrarca.

[112] Véase p. 334 y lámina 18*a*.

[113] Véase, por ejemplo, el pasaje de la sexta canción que empieza:

> Heere then I cannot chuse but bitterlie exclame
> Against those fooles that all Antiquitie defame
> Because they have found out, some credulous Ages layd
> Slight fictions with the truth...

[Aquí pues no puedo sino exclamar amargamente/ Contra esos locos que difaman toda Antigüedad,/ Porque han descubierto que alguna crédula

giere que pudo juzgar acordes con los suyos los puntos de vista de Bruno sobre estos asuntos.[114] El soneto de Drayton sobre el corazón alado que escapa de la jaula, como el emblema de Bruno sobre el mismo tema, se anticipa al emblema sagrado de la Contrarreforma.

Si se los coloca en su serie apropiada, representando una etapa del desarrollo del pensamiento emblemático, los *Eroici furori* de Bruno aparecen así como una obra de la mayor importancia para los estudiosos de la poesía isabelina.[115] Gracias a sus relaciones con Sidney, sirve de lazo entre esa poesía y algunas de las corrientes más profundas del pensamiento y el sentimiento europeos contemporáneos;[116] y relacionar los emblemas de Bruno con la historia espiritual de Europa es algo que ayuda a valorar el momento de esa historia al que pertenece también la imaginería poética de los isabelinos.

Edad mezclaba/ frívolas ficciones con la verdad. . .] (*Works*, ed. cit., vol. IV, p. 118).

[114] Véase "El conflicto de Giordano Bruno con Oxford", pp. 241-270, y "La política religiosa de Giordano Bruno", pp. 271-320, donde se encontrarán pruebas de que Bruno tenía menos simpatía a la moderna Inglaterra de los Tudor que a la tradición medieval inglesa.

[115] Hemos omitido el nombre de Shakespeare de este estudio; pero lo que podría revelarse como una línea de enfoque significativa de los sonetos de Shakespeare ha sido sugerido por Praz (*op. cit.*, pp. 104-107), que señala que Vaenius dedicó una edición de sus *Amorum emblemata* (1608) que contenía un texto inglés a William, Duque de Pembroke, y a Philip, Duque de Montgomery. Observa ciertas semejanzas entre los temas y los versos que sirven de prefacio a este libro de emblemas y los de los sonetos de Shakespeare, que se publicaron por primera vez en 1609.

[116] Bruno, viniendo como viene del ambiente de la corte francesa (véase "La política religiosa de Giordano Bruno", pp. 291-313), representa aquella forma francesa de la influencia italiana que se reconoce como inspiración inmediata de los petrarquistas ingleses que beben tan ampliamente en la "Pléiade" francesa.

VI. FILÓSOFOS RENACENTISTAS EN LA INGLATERRA ISABELINA: JOHN DEE Y GIORDANO BRUNO

Hubo dos filósofos importantes del Renacimiento cuyas vidas y obras incidieron en la Inglaterra isabelina; uno fue John Dee; el otro fue Giordano Bruno. Ambos fueron filósofos ''ocultos'', descendientes en último término del meollo hermético-cabalístico del neoplatonismo renacentista; ambos fueron admiradores de Pico della Mirandola y de Marsilio Ficino, los fundadores italianos del movimiento; ambos fueron también profundamente afectados por los continuadores alemanes del movimiento, en particular por Enrique Cornelius Agrippa.

Me he preguntado a menudo si los isabelinos pudieron absorber fácilmente las influencias tanto de Dee como de Bruno; si los veían como fundamentalmente opuestos, o si pudieron combinar la influencia de Bruno con la de Dee en alguna solución general satisfactoria. No creo que nadie haya planteado antes esta pregunta. El presente ensayo es una primera tentativa de enfocar a Dee y a Bruno juntos, como dos personalidades que están ambas, en sus maneras distintas, en contacto con la Inglaterra isabelina.

Bruno estuvo sólo dos años en Inglaterra (1583-1585), pero durante esa visita relámpago publicó diálogos en italiano que reflejan la situación religiosa y política de Inglaterra y que están hechos para llamar la atención de personalidades isabelinas de primera línea. Bruno pasó co-

mo un cometa por el escenario isabelino, pero su influencia pudo ser profunda debido a la brillantez de su personalidad y a sus poderes de expresión.

Dee era un nativo de Inglaterra (o más bien de Gales) que vivió en las Islas Británicas durante toda su vida (1527-1608), excepto por sus vastos viajes al extranjero. Estaba firmemente establecido en la corte inglesa, con sus caballeros, hombres de ciencia, políticos y poetas. Sin embargo Dee estaba lejos de ser un sedentario: hombre muy viajado, se sentía en su casa en Europa, en el centro de una importante red de filósofos y pensadores con entusiastas aspiraciones político-religiosas. Bruno era también un filósofo internacional, un tipo de misionero entusiasta, sin una base asentada como Dee, pero con vastos contactos europeos. Para Bruno, su visita a la Inglaterra isabelina no era sino un episodio en una carrera de gran envergadura. Para Dee, la corte isabelina era su hogar espiritual, pero mirado en un amplio escenario continental —Italia, Francia, Alemania— que era también el escenario del espíritu de Bruno. Ambos filósofos se sentían en su casa en el ancho mundo de los movimientos político-religiosos europeos de finales del siglo XVI, pero uno tenía una base fija en Inglaterra, el otro fue un visitante temporal, que no obstante pareció encontrar en la Inglaterra isabelina una atmósfera que congeniaba con sus perspectivas.

Este patrón de congruencia y a la vez contraste resalta en los detalles de las carreras de los dos hombres, en la curiosa manera en que parecen traslaparse sin fundirse. Bruno estuvo presente en los debates organizados en Oxford en junio de 1583 para diversión del príncipe polaco Alasco, que estaba entonces de visita en Inglaterra. Después de la visita a Oxford, Philip Sidney llevó a Alasco

a visitar a Dee en Mortlake,[1] visita que agradó mucho a Dee como señal de favor particular y de reconocimiento de su sabiduría y erudición.

En cuanto al "círculo de Sidney", está claro que ese círculo, en la persona del propio Sidney, reconocía a Dee como el filósofo isabelino importante que presentar al príncipe polaco visitante. En cuanto a Bruno, parecería por sus obras publicadas en Inglaterra que se consideraba, o eso esperaba, como perteneciente al círculo de Sidney. Pero cuál era la actitud efectiva del círculo es cosa ambigua.

Casi inmediatamente después de la trascendental visita de Sidney a Dee en Mortlake, Dee salió de Inglaterra hacia su misión continental, que incluyó una visita a Alasco en Polonia. Durante los dos años enteros de la estancia de Bruno en Inglaterra Dee estaba ausente en el extranjero.

Así, Bruno y Dee se mueven bastante cerca uno de otro en Inglaterra en 1583, pero no hay constancia de que se hayan encontrado. Bruno prosigue su misión en Inglaterra durante los años siguientes mientras Dee está en el extranjero prosiguiendo su propia misión. ¿Cuál fue la relación entre esos hombres y sus misiones? ¿Por qué abandonó Dee Inglaterra inmediatamente después de la llegada de Bruno? No puede descartarse la posibilidad —aunque no hay prueba— de que Dee estuviera rehuyendo a Bruno.

Bruno finalmente dejó Inglaterra por Francia en octubre de 1585, continuando después sus viajes por Alemania, y llegando a principios de 1588 a Praga,[2] donde

[1] *Private Diary of Dr. John Dee*, J. O. Halliwell (comp.), Camden Society, 1842, p. 20; F. A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964, p. 206.

[2] Yates, *Bruno*, pp. 313 ss.; R. J. W. Evans, *Rudolf II and his World*, Oxford, 1973, pp. 228 ss.

esperaba hacerse notar por el Emperador ocultista, Rodolfo II. Mientras tanto Dee había estado en Polonia con Alasco, y había llegado hasta Praga, acompañado de Edward Kelley, en 1586.[3] Así pues, tanto Bruno como Dee visitaron Praga en sus viajes, intensos misioneros ocultistas los dos, esperando los dos encontrar favor ante el imperial patrón de lo oculto, Rodolfo II. Los círculos bien informados de Praga eran ciertamente conscientes de la naturaleza de las misiones de Bruno y de Dee. Hubo halagadoras ofertas para tentar a Dee a ir a Roma, cosa que evitó cautelosamente.[4] Bruno, en cambio, habría de caer en la trampa de la invitación de Mocenigo.[5] Regresó a Italia en 1592, y encontró la muerte en el cadalso en 1600, mártir de algo —¿digamos de la filosofía ocultista y la magia del Renacimiento?

La situación de Praga repite, aunque de manera más amenazadora, la situación de Bruno y de Dee en Inglaterra en 1583. Ambos filósofos ocultistas isabelinos realizaban misiones continentales que implicaban visitas a Praga, aunque aparentemente no se amalgamaban de ninguna manera. Dee habría de continuar su misión hasta su regreso a Inglaterra en 1589, donde una nube cayó sobre él pero no fue enviado al cadalso. Bruno siguió finalmente hasta Italia donde le esperaba el peligro mortal.

Durante estas últimas décadas del siglo XVI se desarrollan a la vez una intensificación del movimiento de la filosofía ocultista del Renacimiento (incluida en el neoplatonismo renacentista) y una intensificación de la reacción contra ella. El platonismo se hizo sospechoso, par-

[3] Evans, *Rudolf*, pp. 225 ss.
[4] Peter French, *John Dee*, Londres, 1972, pp. 122-125.
[5] Yates, *Bruno*, pp. 338 ss.

ticularmente en su asociación con la Cábala.[6] El movimiento puesto en marcha por Ficino y Pico se había desarrollado de maneras consideradas como peligrosamente heréticas por el Concilio de Trento y la reacción católica. (Había habido, por supuesto, oposición ortodoxa al movimiento desde sus inicios.) Francesco Patrizzi, neoplatónico renacentista tardío, descubrió con sorpresa que el neoplatonismo no podía ser admitido como una filosofía cristiana en Roma. Giordano Bruno había esperado que incluso su versión extremosa de la filosofía ocultista podría combinarse con una versión ostensiblemente católica de la Reforma, sólo para verse decepcionado de manera aún más fatal en Roma. Y hasta en la protestante Inglaterra el espíritu de reacción se impuso a Dee. El filósofo que había inspirado al círculo de Sidney, centro de la ciencia de la edad isabelina, se encontró a su regreso a Inglaterra en 1589 con que ya no era el centro de los movimientos isabelinos, sino que se le condenaba un poco al ostracismo, relegado a Manchester bajo sospechas, mientras sus viejos amigos temían consultarle abiertamente.[7] Lo que sucedió a Patrizzi, Bruno y Dee a fines del siglo XVI era sintomático de la época. La muerte de Bruno en la hoguera era un símbolo de la reacción contra las audaces aventuras espirituales del Renacimiento.

Esa reacción no se limitaba al endurecimiento de la opinión contra el ocultismo en el catolicismo post-tridentino. Estaba también fuertemente presente entre los teólogos reformados, y particularmente en la Alemania luterana. Las

[6] F. A. Yates, *The Occult Philosophy in Elizabethan Age*, Londres, 1979, pp. 61 ss. [*La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.]

[7] *Ibid.*, pp. 89 ss.

influencias hermético-cabalísticas que venían de Italia tuvieron fuertes repercusiones en Alemania, como lo están revelando las investigaciones recientes. El abate Trithemius era un importante exponente de esas influencias en Alemania. Trithemius era ardiente admirador de ''Hermes Trismegisto'', de Ficino y, sobre todo, de Pico della Mirandola.[8] Trithemius desarrolló el cabalismo de Pico en una dirección extremadamente mágica; el quinto libro de sus *Steganographia* enseña las técnicas de conjuración de los ángeles. Cornelius Agrippa era discípulo de Trithemius y se convirtió en el principal exponente alemán de la Magia y la Cábala en su influyente libro de texto sobre estos asuntos, el *De occulta philosophia*. Las fuertes reacciones de Martín Lutero contra lo que le parecían invocaciones al diablo implicaron, de maneras que han sido estudiadas recientemente por Frank Baron, al Fausto histórico, y a Agrippa como supuesto discípulo de Fausto.[9]

Es importante recordar que tanto Dee como Bruno estaba influidos no sólo por Ficino y Pico, sino también por Agrippa, su discípulo alemán. Éste es uno de los muchos y complejos hilos de la situación que deben tenerse presentes cuando tratamos de pensar sobre Dee y Bruno en relación con la Inglaterra isabelina. La filosofía ocultista, italiana de origen, había quedado coloreada por su paso por Alemania, y por las reacciones, tanto católicas como protestantes, contra ella.

En lo que sigue, hago una tentativa preliminar de comparar las ideas de Dee y de Bruno, tratando de determinar dónde coinciden y dónde difieren, como prolegómeno

[8] Frank Baron, *Doctor Faustus from History to Legend*, Munich, 1978, pp. 3 ss.

[9] Baron, *Faustus*, pp. 70 ss.

necesario a la tentativa de valorar su influencia en Inglaterra.

Una importante línea de enfoque es por medio de la comparación de las actitudes de Dee y de Bruno frente al *De occulta philosophia* de Agrippa, ese manual de filosofía ocultista que combina la magia natural de Ficino con la magia cabalística de Pico en una afirmación audaz. Agrippa y su obra, como ejemplo extremo del movimiento, se convirtieron en el blanco principal de la reacción tanto católica como protestante. Aunque Agrippa creía, con todos los cabalistas cristianos, que la Cábala había confirmado la verdad del cristianismo, habría de incurrir sin embargo en la violenta desaprobación de la reacción como figura de Fausto, exhibiendo la condenación que amenazaba a los estudiosos de la filosofía ocultista. Su *De occulta philosophia* puede usarse como una especie de piedra de toque o de *test* de las posiciones de filósofos como Dee y Bruno.

El libro de Agrippa, como su filosofía, está dividido en tres mundos: el mundo elemental de la naturaleza terrestre; el mundo celeste de las estrellas; y el mundo sobrecelestial de los espíritus, o inteligencias o ángeles.[10] A través de los tres mundos corre, como nexo de enlace, el número. En el mundo elemental inferior, Agrippa estudiaba el número como tecnología o ciencia aplicada (o magia). En el mundo celestial, su estudio del número se relacionaba con la astronomía, la astrología, la óptica y las ciencias matemáticas en general. En el mundo sobrecelestial, creía saber el secreto de conjurar a los ángeles por medio de fórmulas numéricas en la tradición de Pico y de Trithemius, su maestro.

[10] Yates, *Occult Philosophy*, pp. 37 ss.
[11] *Ibid.*, pp. 81 ss.

Así, esta fantástica perspectiva podía incluir un intenso cultivo de las ciencias matemáticas (ciencias matemáticas genuinas) y una intensa superstición en cuanto a la posibilidad de extender la ciencia hasta el mundo sobrecelestial y por ende conjurar a los ángeles —los espíritus que después de todo sabían de primera mano cómo funciona el Universo y cuya asistencia conferiría al científico-mago el maravilloso poder de efectuar alguna reforma científico-religiosa total.

Ésta es la perspectiva dentro de la cual Dee situaba sus estudios científicos y matemáticos.[11] En su prefacio a la traducción inglesa de Euclides, habla de que todas las cosas están divididas en cosas Sobrenaturales, cosas Naturales, y una tercera clase o clase intermedia llamada cosas Matemáticas. Esas son palabras de Agrippa; Dee sigue la clasificación de Agrippa. Y siguió a Agrippa al intentar conjurar a los ángeles del mundo sobrenatural. El libro de Agrippa fue utilizado por Dee y Kelley en sus elaborados cálculos cabalísticos.

Debe subrayarse que Dee se creía un cristiano ardiente, y que se sintió profundamente escandalizado y herido cuando ciertos contemporáneos se negaron a creer en la naturaleza angélica de los espíritus que consultaba. El cristianismo de Dee (como he comentado en otro lugar) se basaba en las tradiciones de la Cábala cristiana.[12] Los cabalistas cristianos, de Pico della Mirandola para abajo, creían todos que la Cábala podía confirmar la verdad del cristianismo,[13] que las manipulaciones cabalísticas de las

[12] *Ibid.*, pp. 79 ss.

[13] *Ibid.*, parte I. Para los estudios recientes en francés sobre la Cábala cristiana, véase *Kabbalistes Chrétiens* (en la serie *Cahiers de l'Hermétisme*), editado por Antoine Faivre y Frederick Tristan, París, Albin Michel,

letras hebreas del Nombre Divino podían confirmar que Jesús es el nombre del Mesías. Esta creencia está supuesta en el tercer libro del *De occulta philosphia* de Agrippa, que muestra que Agrippa, como Dee, se creía un cabalista cristiano.[14] De ahí que los seguidores de Agrippa, como Dee, pudieran sentirse justificados para llamarse cristianos.

Si volvemos ahora a Giordano Bruno, el filósofo cuya carrera corre tan extrañamente cercana a la de Dee, encontramos que Bruno también era un agrippista, un profundo estudioso de la magia de Agrippa, de espíritu y perspectiva impregnados por la filosofía mágica de Agrippa —esa expresión extrema de la filosofía ocultista del Renacimiento que descendía de Pico y Ficino.

Que hay una influencia de Agrippa sobre Bruno es lo que sugirió ya desde 1903 Lewis McIntyre,[15] para mencionar sólo uno de los escritores ocupados con Bruno que han hecho ese señalamiento. El más reciente estudio sobre Agrippa, el valioso libro de Charles Nauert,[16] comenta con alguna amplitud la influencia de Agrippa sobre Bruno. Señala, como lo había hecho también McIntyre, que el *De monade* de Bruno está fuertemente influido por el *De occulta philosophia* de Agrippa. Alega que la exposición de Agrippa de una visión mágica del mundo, íntima-

1979. Este volumen incluye una traducción francesa del estudio de Gershom Scholem sobre los comienzos de la Cábala cristiana, una nota del estudio en preparación sobre Pico y la Cábala cristiana de Chaim Wirszubski, y ensayos sobre los cabalistas cristianos en Alemania, Francia, Inglaterra, incluyendo uno sobre Agrippa.

[14] Yates, *Occult Philosophy*, p. 46.

[15] J. Lewis McIntyre, Londres, 1903; Yates, *Bruno*, pp. 131, 148-149. La semejanza entre la visión del mundo de Agrippa y la de Bruno fue observada por Ernst Cassirer.

[16] Charles Nauert, *Agrippa and the crisis of Renaissance Thought*, Urbana, 1965, pp. 194 ss.

mente conectado por lazos ocultos, es profundamente coherente con la visión de Bruno.

El libro de Nauert se publicó en 1965, un año después de mi *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964), que él no había visto. Tampoco yo había visto, por supuesto, el libro de Nauert, que todavía no se publicaba en 1964. Mis argumentos apoyan fuertemente su punto de vista de una profunda influencia de Agrippa sobre Bruno, no sólo de manera general, sino de una manera bastante precisa. Mostré con citas exactas que Bruno tomaba detalles de su magia de Agrippa, copiando sus imágenes mágicas y repitiendo sus ensalmos. En la *Explicatio triginta sigillorum* hay una defensa de la "buena" religión mágica que se basa en Agrippa.[17] En *La cena de le ceneri* la descripción del ascenso del mago a través de las esferas del Universo está basada en el pasaje de Agrippa sobre la ascensión.[18] Podríamos seguir por este camino (como lo hice en *Giordano Bruno*), mirando a Agrippa como fuente de los temas principales de Bruno de la animación universal, de la correspondencia mágica, y mostrando que la magia efectiva —las imágenes mágicas y los encantamientos— que va con esta filosofía en Agrippa está presente en Bruno, que copia las imágenes mágicas y las recetas mágicas.[19] Claro

[17] Bruno, *Opere latine*, ed. F. Fiorentino y otros, vol. II (ii), páginas 180 ss. Comparar con Agrippa, *Occulta philosophia*, ed. K. A. Nowotny, Graz, 1967, I, pp. 4-5; Yates, *Bruno*, pp. 271-273.

[18] Bruno, *La cena de le ceneri*, diálogo I, traducido por E. A. Gosselin y Lawrence S. Lerner como *The Ash Wednesday Supper*, Londres, 1977, página 90.

[19] Las imágenes mágicas del *De umbris idearum* de Bruno (*Op. lat.*, vol. II (i), pp. 133 ss.) están copiadas de Agrippa, *De occulta philosophia*, vol. II, pp. 37 ss. Véase Yates, *Bruno*, pp. 193 ss. Otras referencias al uso por Bruno de la magia de Agrippa se dan en Yates, *Bruno*, pp. 201, 239-240, 243, 250 ss., etcétera.

que tales temas y tales imágenes pudieron llegarle a Bruno desde la tradición hermética general, pero parecería que Bruno tendía a confiar en Agrippa como el manual impreso más accesible.

Así pues —para volver a nuestra comparación de Dee y Bruno— estos dos magos isabelinos estaban profundamente influidos uno y otro por Agrippa. ¿Era entonces su perspectiva la misma? ¿Habrían reconocido inmediatamente Dee, sus alumnos y sus discípulos a Bruno como alguien que congeniaba enteramente con ellos, como un visitante extranjero cuya filosofía y cuya perspectiva eran enteramente compatibles con las de ellos?

Aunque a los dos puede llamárseles filósofos ocultistas, había ciertas diferencias básicas entre las actitudes frente al cristianismo de Agrippa y de Bruno. Agrippa creía que la Cábala confirmaba la verdad del cristianismo. Bruno no era cristiano; creía que la religión "egipcia", supuestamente enseñada por Hermes Trismegisto, era superior tanto al judaísmo como al cristianismo. Esta diferencia básica se relacionaba con las diferentes interpretaciones de Bruno y Agrippa a la tradición hermético-cabalística. Trataré este problema en los términos más simples posibles.

Que Agrippa era un cabalista *cristiano* está claro, no sólo en la sección cabalística del *De occulta philosophia*, sino también en el *De vanitate*, esa extraña obra donde Agrippa rechaza por vano todo conocimiento, en un escepticismo aparentemente total. Pero si se lee de manera cuidadosa la obra hasta el final, se verá que Agrippa acepta una sola clase de conocimiento que no sea vano, y es el conocimiento de los evangelios cristianos.[20]

[20] Yates, *Occult Philosophy*, pp. 42-43.

Creo que Philip Sidney, el más eminente discípulo de Dee, había entendido y aprobado lo que Agrippa quería decir en el *De vanitate* cuando en la *Defence of Poetry* hace la observación de que "Agrippa se sentirá tan contento de mostrar la vanidad de la ciencia como Erasmo de ensalzar la Locura". Y Sidney prosigue diciendo que más allá del contentamiento escéptico de los dos eruditos había algo más. "Pero en cuanto a Erasmo y Agrippa", dice Sidney, "tenían otro fundamento que el que prometería la parte superficial".[21] Creo que esto significa que ese "otro fundamento" sería el Evangelio, único exceptuado del escepticismo tanto según Erasmo como según Agrippa.[22]

Se necesita una investigación del importante problema de la influencia de Agrippa en Inglaterra mucho más detallada que la que puedo indicar aquí. Pero la sugerencia es que Sidney debió mirar a Agrippa como un cabalista *cristiano*, cuyo misticismo escéptico lo llevó a la aceptación del cristianismo, posición comparable a la del escepticismo místico y el humanismo cristiano de Erasmo.

Esta actitud pudiera haber emanado de la enseñanza de Dee, pues Dee era seguidor de Agrippa, no sólo en su búsqueda de las ciencias ocultas, sino también en su cristianismo. Dee creyó siempre firmemente que él era cristiano, que sus invocaciones a los ángeles eran una actividad pía. Para los cabalistas cristianos, sus audaces incursiones en las ciencias ocultas estaban protegidas por el aspecto cabalístico sagrado de sus actividades. Esta protección los amparaba, creían ellos, contra los peligros de la magia.[23]

[21] Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, ed. J. A. van Dorsten, Oxford, 1966, pp. 49-50.

[22] Yates, *Occult Philosophy*, p. 44.

[23] *Ibid.*, pp. 24, 47, etcétera.

Ahora bien, Giordano Bruno no era cristiano, y este hecho constituye una diferencia básica entre la filosofía ocultista de Dee y la de Bruno. Por un curioso sesgo de la visión de filósofos ocultistas más ortodoxos, como Agrippa y Dee, Bruno creía que la antigua religión "egipcia" que descendía del antiguo sabio egipcio Hermes Trismegisto era superior al judaísmo y al cristianismo, que la antigua verdad egipcia había sido corrompida tanto por los judíos como por los cristianos, y que la verdadera reforma universal esperada por los filósofos ocultistas como él mismo consistía en un retorno al egipcianismo, a la antigua religión mágica egipcia descrita en el hermético *Asclepius*.[24] Era ésta una alteración audaz y podríamos pensar que escandalosa de la historia ortodoxa de la filosofía ocultista, según la cual Hermes Trismegisto y su religión "egipcia" eran proféticos del cristianismo y podían combinarse fácilmente con la Cábala cristiana. No puede uno dejar de pensar que, si los discípulos isabelinos de Dee se hubieran percatado de la tendencia de las enseñanzas de Bruno, se hubieran sentido alarmados. Porque aunque Bruno cita largamente los argumentos cabalistas de Agrippa, no utiliza su cabalismo como protección sagrada contra esta magia "egipcia" más oscura.[25] El cabalismo de Bruno es

[24] Sobre la preferencia de Bruno por la sabiduría "egipcia" (es decir hermética) más que por la judía o la cristiana, véase *Lo spaccio della bestia trionfante*, diálogo 3 (*Dialoghi italiani*, ed. G. Aquilecchia, 1957), páginas 799-780; *De umbra idearum* (*Op. lat.*, vol. II (i), pp. 11 ss.; *Cabala del cavallo Pegaseo* y *L'Asino Cillenico* (*Dial. ital.*, pp. 865 ss.); *De magia* y *De vinculis in genere* (*Op. lat.*, vol. III), pp. 395 ss., 633 ss.; Yates, *Bruno*, pp. 192-195, 223, 258-266, etc. Estas actitudes son también discernibles en la *Cena de le ceneri*, donde el sol levante copernicano se vuelve emblemático del nuevo amanecer de la Verdad Egipcia. Yates, *Bruno*, pp. 238 ss; Gosselin y Lerner, introd. a *The Ash Wednesday Supper*, pp. 50-51.

[25] Sobre el uso que hace Agrippa de la Cábala como protección de

meramente un añadido a su aceptación en bloque de la magia hermética o egipcia. Esta perspectiva bien hubiera podido parecer alarmante a los filósofos ocultistas cristianos del tipo de Agrippa y Dee cuando escuchaban o leían las brillantes arengas del extraño filósofo extranjero que había desembarcado en sus playas.

Otra diferencia bastante acusada respecto de la enseñanza de Dee es la desconfianza de Bruno hacia las ''matemáticas''. Como vimos, Dee formulaba dentro de su versión de la filosofía ocultista un intenso cultivo de las ciencias matemáticas, de todas las disciplinas matemáticas. El conocimiento que tenía Dee de las matemáticas formaba parte de su bagaje como astrólogo profesional, pero ampliado, de maneras que todavía no entendemos claramente, por sus estudios cabalísticos. Bruno, por el contrario, se proclamaba ''contra'' los matemáticos. Qué quería decir exactamente con eso no es cosa que esté clara. El pequeño libro de Bruno ''contra los matemáticos'' se publicó en Praga en 1588,[26] dos años después de que Dee, el astrólogo y matemático, visitara aquella ciudad. Posiblemente pretendía con esa publicación disociarse del mago y astrólogo isabelino. Sea como sea, la manía ''contra los matemáticos'' de Bruno difiere curiosamente de la insistencia de Dee en las ciencias del número como cosas de fundamental importancia.

Tenemos así la situación de que Bruno, el ocultista ''egipcio'' extremoso que relega al judaísmo y a la Cábala a un segundo rango, está menos adelantado científicamente

la magia hermética, véase Yates, *Occult Philosophy*, pp. 46-47. Agrippa seguía a Pico y a Reuchlin en este uso cristianizado de la Cábala. Bruno, al rehusar la protección cabalista cristiana, pudo parecer él mismo susceptible del cargo de usar la magia ''negra'': Yates, *Bruno*, pp. 322-324.

[26] *Bruno*, pp. 313 ss.

que Dee, el matemático y cabalista. La versión de la filosofía ocultista de Dee, con su tendencia matemática, se movía más en la dirección de Issac Newton que el pensamiento de Bruno. El firme cimiento de Dee en la astrología, que subyace en sus desarrollos de la Cábala y otros intereses ocultistas, dio una definición a su insistencia en las matemáticas. Dee era realmente un matemático, cosa que no era Bruno.

Hay otra diferencia importante entre Agrippa y Bruno. Agrippa, como Reuchlin su maestro, rechazaba totalmente la escolástica. Deseaba ofrecer una filosofía más poderosa que la desgastada escolástica —concretamente la filosofía ocultista— que tomase el lugar de la escolástica como la filosofía compatible con el cristianismo.[27] Bruno, con su formación dominica, sigue respetando a Tomás de Aquino, aunque su visión del mundo no es la de un aristotélico sino la de un animista mágico. Bruno formula, como si dijéramos, el animismo mágico como filosofía de tal manera que esto hace de él una especie de escolástico mágico (como Campanella).

Este aspecto de Bruno bien pudo parecer sospechoso en la Inglaterra isabelina por demasiado propenso hacia el catolicismo, impresión que se habría visto reforzada por el ataque de Bruno contra el Oxford protestante, aunque algunos miembros del círculo de Sidney habrían estado de acuerdo con algunos aspectos de su ataque, en particular el propio Dee. Pues Dee admiraba y estudiaba las obras

[27] Sobre la meta de Reuchlin de ofrecer una filosofía más "poderosa" para sustituir a la escolástica, véase el artículo de Charles Zika, "Reuchlin's *De verbo mirifico* and the Magic Debate of the late Fifteenth Century", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIX, 1976, pp. 104-138. El *De occulta philosophia* de Agrippa se esfuerza en ofrecer la guía para tal filosofía.

de los hombres de ciencia y de los filósofos del Oxford de la prerreforma y deploraba el descuido en que se los tenía. La defensa que hace Bruno de los pensadores del Oxford de la prerreforma[28] bien pudo recibir la aprobación del círculo de Sidney, enseñado por Dee a honrar a Roger Bacon y a su escuela.

Volvamos a la influencia de Agrippa sobre Dee y Bruno. Podríamos pensar quizá que la influencia de Agrippa opera en direcciones diferentes en los dos filósofos. Dee absorbe el cabalismo matemático que él creía protegido por las influencias judaicas, que respetaba profundamente. Bruno es un ocultista católico (aunque no cristiano), que prefiere el egipcianismo al judaísmo y utiliza su formación escolástica con vistas a la formulación de audaces hipótesis filosóficas, del heliocentrismo y del movimiento de la Tierra, que interpretaba como expresión de un animismo mágico. Aunque Dee se interesaba en el copernicanismo,[29] nunca se proclamó un filósofo del heliocentrismo ni utilizó el Universo centrado en el Sol como símbolo de la reforma hermética, como hizo Bruno.

Aunque Dee estaba en el extranjero mientras Bruno estaba en Inglaterra, hay una curiosa reseña, escrita por el propio Bruno, que es algo así como una confrontación entre los discípulos de Dee y Bruno. Es la famosa *Cena de le*

[28] Sobre la defensa de Bruno de la erudición del Oxford medieval, y el atractivo de esta actitud para Dee y para el círculo de Sidney, véase "El conflicto de Giordano Bruno con Oxford", *supra*, pp. 243 ss. Nicholas Clulee ha subrayado recientemente la importancia de la influencia medieval en la ciencia de Dee; véase Nicholas Clulee, "Astrology, Magic and Optics: Facets of John Dee's Early Natural Philosophy", *Renaissance Quarterly*, XXX, 1977, pp. 632-680.

[29] Dee tenía un ejemplar del libro de Copérnico en su biblioteca. Yates, *Theatre of the World*, Londres, 1969, p. 17.

ceneri, o *Ash Wednesday Supper*, publicada en Inglaterra en 1585, que describe un debate sobre el tema de la teoría copernicana.[30] Dos doctores de Oxford han sido invitados por Fulke Greville a encontrarse con Bruno y discutir con él sobre este tema. El propio Greville estuvo presente en el debate y también probablemente otro caballero y cortesano inglés, Philip Sidney. Tanto Greville como Sidney habían recibido las enseñanzas de John Dee. Bruno se metió en dificultades con los doctores de Oxford en torno a su exposición de la teoría de Copérnico. "Los caballeros que estaban presentes" pidieron que se trajera el libro de Copérnico para verificar las afirmaciones de Bruno. Bruno pretendía que el libro probaba que él tenía razón, pero en realidad estaba bastante equivocado al referir que Copérnico había dicho, no que la Luna gira alrededor de la Tierra, sino que ambas giran sobre la circunferencia del mismo epiciclo. Bruno pretendía que el punto del centro del epiciclo en el diagrama no era la Tierra sino el punto dejado por la punta del compás al trazar el epiciclo. Quienes presenciaban el debate, insatisfechos con la confianza de Bruno en su error, "volvieron a musitar en su lengua".[31] Entre esos musitadores insatisfechos estarían presumiblemente no sólo los doctores de Oxford, sino Greville y Sidney. Parecería por consiguiente que los discípulos de Dee acaso no quedaron impresionados favorablemente por la ciencia astronómica de Bruno.

[30] Los problemas relativos al copernicanismo de Bruno, que planteé en *Bruno*, pp. 241 ss., han sido comentados y aclarados ahora admirablemente por Gosselin y Lerner, *The Ash Wednesday Supper*. Esta es hasta ahora la mejor y más inteligente traducción inglesa de una obra italiana de Bruno.

[31] Gosselin y Lerner, *The Ash Wednesday Supper*, pp. 175-193. Bruno despreciaba sus objeciones como "meramente matemáticas". Yates, *Bruno*, pp. 241 ss.

Pero, como alegaba yo y ahora ha sido admirablemente expuesto por Gosslin y Lerner en la edición inglesa de *The Ash Wednesday Supper*, todo el debate sobre la cosmología centrada en el Sol era una metáfora de las enseñanzas metafísicas de Bruno, de su misión religiosa "hermética". El alba del Sol copernicano anunciaba el alba de un sol de religión mágica que resolvería todos los problemas de la época con su iluminación. Otra reseña del debate de Bruno en Oxford declara que fue sobre la filosofía mágica de Marsilio Ficino, y que el libro que se mandó traer durante el debate fue el *De vita coelitus comparanda* de Ficino.[32] El Universo centrado en el Sol era el símbolo de la visión de Bruno de una religión mágica universal, inspirada en las obras de "Hermes Trismegisto". Esta religión "egipcia" revisada era para Bruno compatible de alguna manera con el catolicismo, reformado en una dirección mágica. El caudillo de esta reforma hermético-católica proclamado por Bruno era Enrique III de Francia, en cuyo nombre apelaba a los ingleses isabelinos.

¿Cómo se compara la misión de Bruno en Inglaterra con la misión hermética que Dee predicaba en el continente? No creo que nadie haya tratado hasta ahora de pensar seriamente sobre esto. Aventuro unas pocas sugerencias.

El centro religioso de la misión de Dee era el misterioso *monas hieroglyphica*, un emblema de unificación y retorno al Uno, que comprendía fuertes ingredientes cabalísticos, alquímicos y matemáticos, pero que, en conjunto, Dee debe haber mirado como plenamente compatible con la Cábala cristiana, en la que creía de manera profunda. Era más compatible con una tendencia reformista puritana so-

[32] Yates, *Bruno*, pp. 207 ss.; *The Ash Wednesday Supper*, p. 197.

bre la cuestión que el catolicismo profundamente "egipcializado" de Bruno. La misión de Dee alentaba la perspectiva "matemática"; el *monas hieroglyphica* llevaba más en esa dirección que el sol "egipcio" de la revelación de Bruno. La heroína de Dee era la Isabel reformada de Inglaterra; el de Bruno, el oscuramente católico rey de Francia. Y sin embargo, el objetivo entero de ambas misiones era disolver las diferencias. El "egipcianismo" de Bruno apunta a reunir a Isabel y a Enrique en un ocultismo que vaya más a fondo que las diferencias doctrinales. El *monas* cabalístico de Dee comprende metas político-religiosas de unificación.

No me parece sin embargo que el movimiento cabalístico *cristiano* de Dee fuese menos alarmante para los isabelinos que el catolicismo no-crisitano y "egipcioalizado" de Bruno.

En lo que se coincidían las influencias de Dee y Bruno sobre la Inglaterra isabelina era en la esfera político-religiosa. Ambos representantes de la filosofía ocultista del Renacimiento estaban contra la versión hispano-Hapsburgo de la Contrarreforma, contra la reacción que estaba suprimiendo la filosofía y la magia del Renacimiento —para usar ese vago término— el neoplatonismo del Renacimiento en Europa. La visión de Dee de una influencia de la reina Isabel I ampliada a un tema imperial, tal como la construyeron Dee y Edmund Spenser, significaba el apoyo al neoplatonismo mágico, último reducto del Renacimiento contra la reacción.

Con esta orientación político-religiosa de la Inglaterra isabelina Bruno estaba en perfecto acuerdo, a fuer de mago continental opuesto a la versión hispano-Hapsburgo de la Contrarreforma. De ahí que la vasta visión de Bruno

en el *Spaccio della bestia trionfante* de la expulsión fuera de las constelaciones de las influencias tiránicas y sus sustitución por el liberalismo de la Reforma estuviese efectivamente dedicada a Sidney. Bruno se hace eco, tanto aquí como en otras obras publicadas en Inglaterra, del culto caballeresco a la reina y de su presentación como una figura mesiánica. En esta esfera político-religiosa, las versiones de Bruno y de Dee de la filosofía ocultista deben haber sido susceptibles de fundirse en apoyo de la tradición renacentista contra las fuerzas de la reacción.

Es por cierto en la expresión poética de esta visión donde Bruno se acerca más a los isabelinos. Los ''heroicos entusiasmos'' que expresó en poesía italiana cuando estaba en Inglaterra tienen una tentadora afinidad con algunos de los sonetos de Sidney. Exploré algunas de estas semejanzas en un artículo publicado hace muchos años.[33]

Con todo, la cuestión entera de la influencia de Bruno en Inglaterra, y sobre Sidney, sigue presentando desconcertantes problemas no resueltos. Siento ahora que la principal influencia ocultista en la Inglaterra isabelina fue la de Dee, y que la influencia de Bruno era subsidiaria de ésta. O tal vez deberíamos mirar la cuestión no tanto como una *influencia* de Bruno sobre los poetas isabelinos sino como un *reflejo* en Bruno de la imaginería del culto de Isabel.[34] Cuando en los *Eroici furori* los entusiastas aparecen

[33] ''El *concetto* emblemático en *De gli eroici furori* de Giordano Bruno y en las series de sonetos isabelinos'', *supra*, pp. 321-374. El uso que hace Bruno de los *concetti* petrarquescos como emblemas con profundos significados religiosos (como la cabalística ''muerte del beso'') es una de sus visiones más impresionantes. Se relaciona con su uso emblemático del heliocentrismo.

[34] Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975, p. 110.

llevando escudos de *impresa* con divisas místicas, esto es un reflejo de la Justa del Día de la Coronación [Accession Day Tilts]. Como sugerí anteriormente, Bruno relacionaba los diálogos de los *Eroici furori* con el romance caballeresco tejido alrededor de la Reina Virgen y haciéndose eco de la imaginería del culto a Isabel. Puesto que fue Dee quien hizo tanto por construir el culto hermético de Isabel, Bruno, al adoptar su imaginería, actuaba en consonancia con la misión de Dee, o más bien la expandía hasta incluir a su señor el rey francés.

El presente ensayo ha hecho una tentativa más de abrazar estos problemas desde el nuevo aspecto de la comparación entre Dee y Bruno en cuanto magos isabelinos uno y otro. Es una primera tentativa de semejante comparación; los resultados no son concluyentes. El punto que quisiera subrayar en conclusión es la importancia de Agrippa como influencia tanto en Dee como en Bruno. La fuerza extraordinaria de la influencia del *De occulta philosophia* de Agrippa no ha sido plenamente comprendida todavía. Fue una influencia que operó de diversas maneras con diferentes resultados. Alentó la conjuración cabalística de los ángeles de Dee. Alentó la mnemónica mágica de Bruno. Fue central no sólo en la difusión de la magia renacentista sino también para la reacción contra ella.

BLANCA

ÍNDICE

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de abril de 1996 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F.
Se tiraron 3 000 ejemplares.

Edición al cuidado de
Vic Editor.



(20*f*) ''Barco y estrellas'', tomado de *Emblemata* de A. Alciati, Lyon, 1551, p. 193.



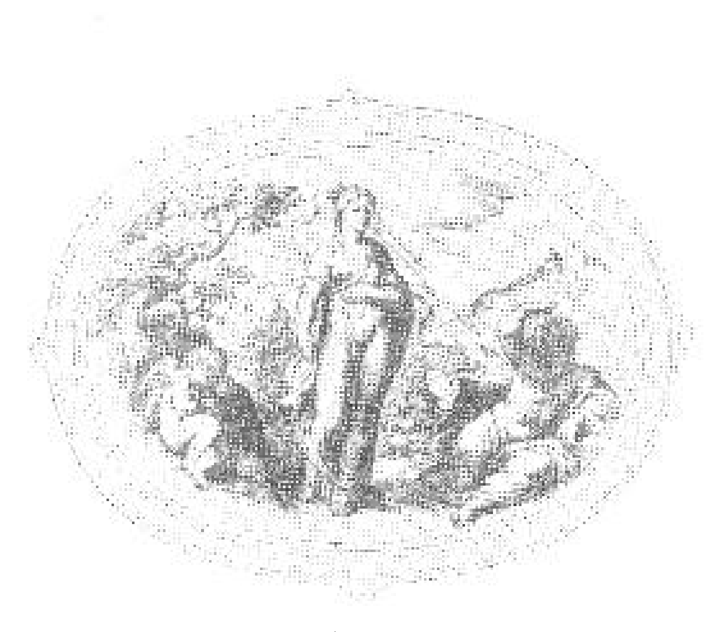
(20*d*) "Barco con llamas en las vergas", tomado de la *Cena de le ceneri* de Giordano Bruno, 1584, p. 192.



(20*b*) "El amor divino liberando al alma", tomado de *Pia desideria*, de Herman Hugo, 1624, p. 190.



(19e) "El amor divino inflamando el alma", tomado de *Amoris divini emblemata* de O. Vaenius, p. 189.



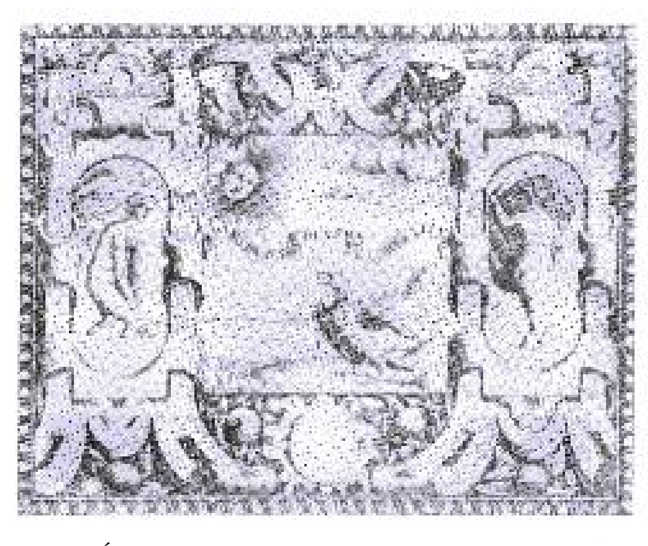
(19*c*) "El amante herido", tomado de *Amorum emblemata* de O. Vaenius, pp. 189, 198, 206.



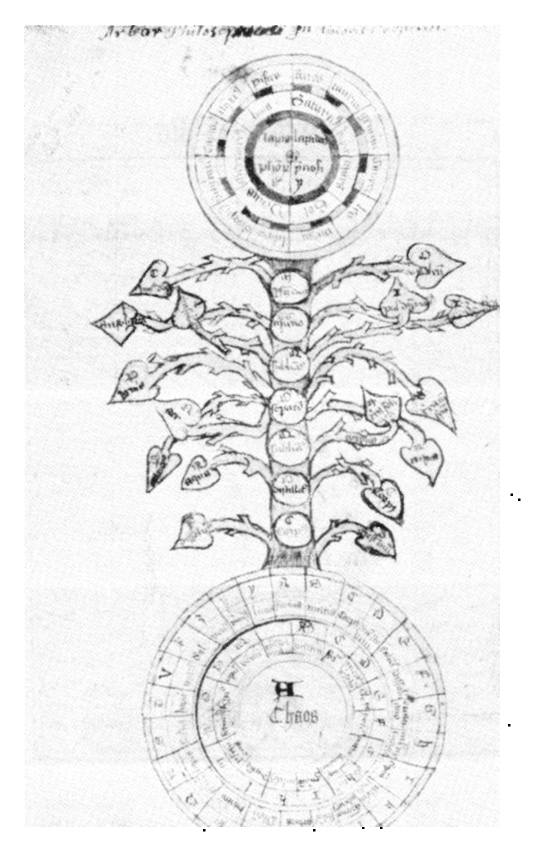
(19*a*) "El amor divino y el alma flechando", tomado de *Amoris divini emblemata* de O. Vaenius, página 189.



(18*d*) "Martirio del amor sagrado", tomado de *Amo[illegible]*
divini emblemata de O. Vaenius, 1615, p. 188.



(18*b*) ''Águila mirando al Sol'', tomado de *Le imprese illustri* de G. Ruscelli, 1560, p. 187.



(17*b*) Diagrama de un tratado alquímico seudo-luliano, tomado de un manuscrito del siglo XV, Fundación Bollingen, Nueva York, pp. 120, 248.

Lámina 16. Miniatura que ilustra las cuatro divisiones de la naturaleza escotiana, tomada de *Clavis physicae* de Honorius Augustodunensis, París, Biblioteca Nacional, lat. 6734, siglo XII, pp. 4-5, 91-94, 120.

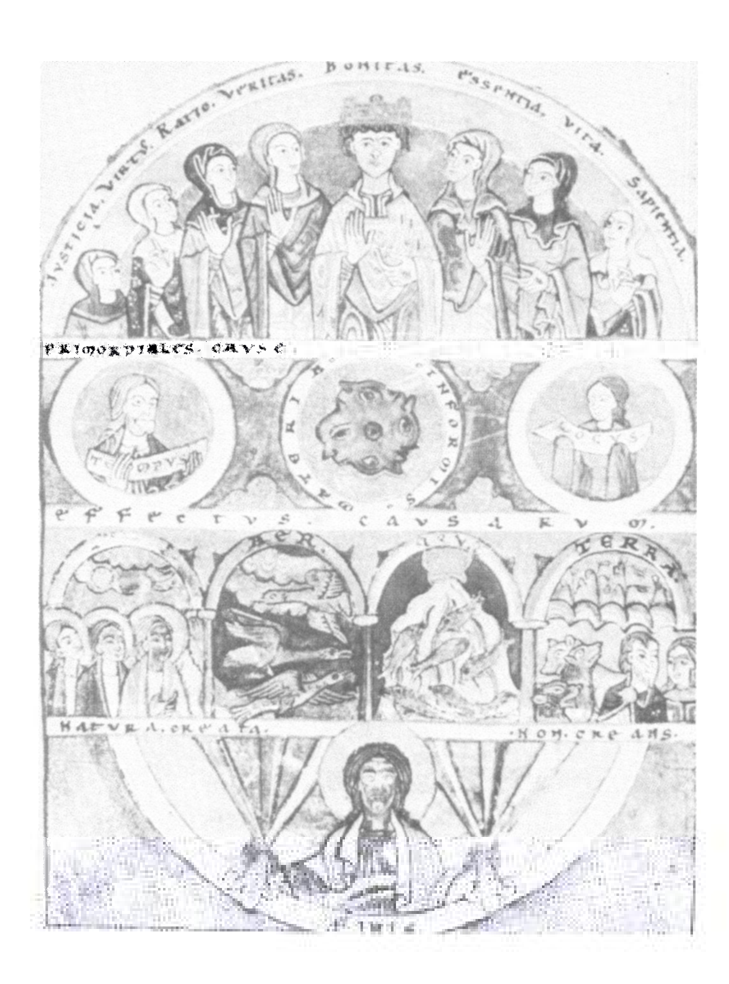
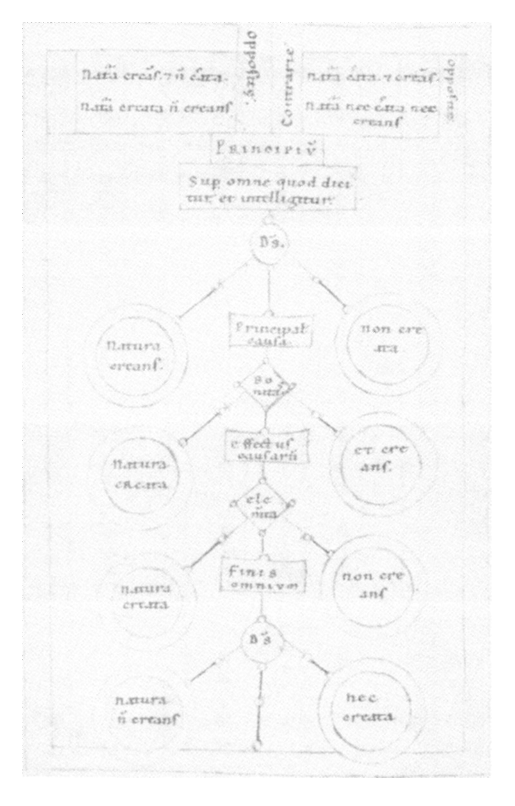


Lámina 15. Esquemas que ilustran la filosofía escotiana, tomados de *Clavis physicae* de Honorius Augustodunensis, París, B. N., lat. 6734, siglo XII.



(15*a*) Las cuatro divisiones de la naturaleza, página 90.

Figura Ignis

Ignis	Aër	Aqua	Terra
Aër	Ignis	Terra	Aqua
Aqua	Terra	Ignis	Aër
Terra	Aqua	Aër	Ignis

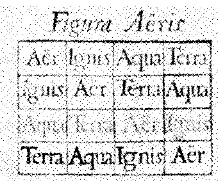


Figura Aëris

Aër	Ignis	Aqua	Terra
Ignis	Aër	Terra	Aqua
Aqua	Terra	Aër	Ignis
Terra	Aqua	Ignis	Aër

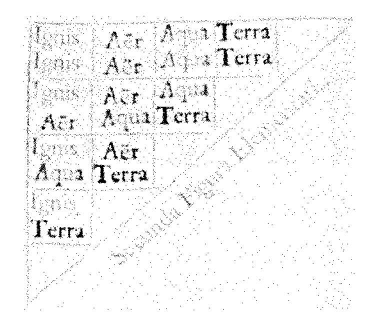
Figura Aquæ

Aqua	Terra	Aër	Ignis
Terra	Aqua	Ignis	Aër
Aër	Ignis	Aqua	Terra
Ignis	Aër	Terra	Aqua

Figura Terræ.

Terra	Aqua	Aër	Ignis
Aqua	Terra	Ignis	Aër
Aër	Ignis	Terra	Aqua
Ignis	Aër	Aqua	Terra

(14*c*) Primera figura elemental de las *Ars demonstrativa*, p. 78.

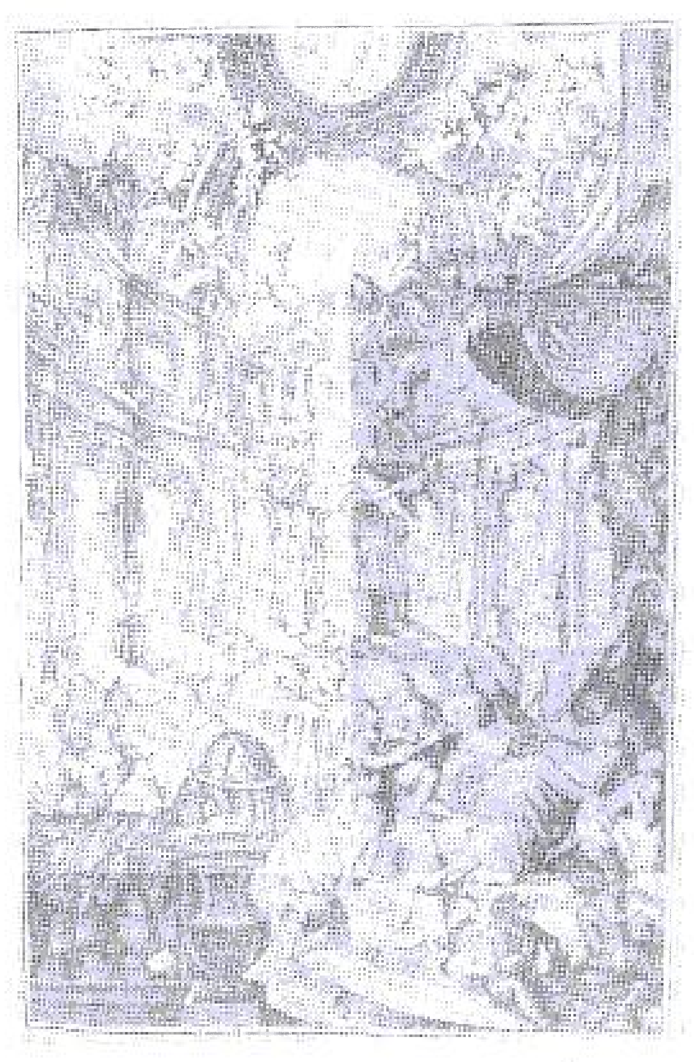


(14*d*) Segunda figura elemental de las *Ars demonstrativa*, pp. 78, 96.

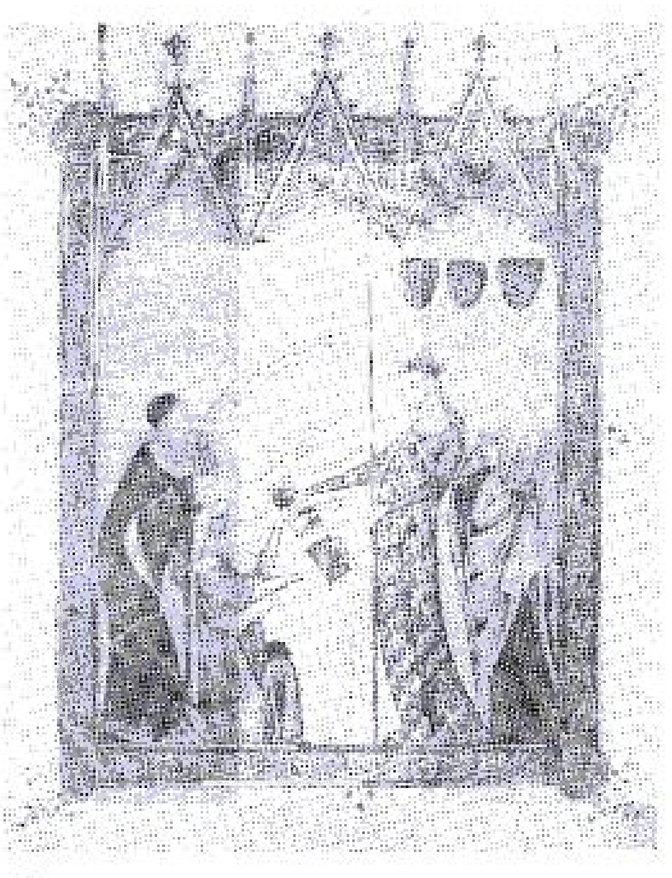
Lámina 14. Figuras de las *Artes* de Ramón Lull.



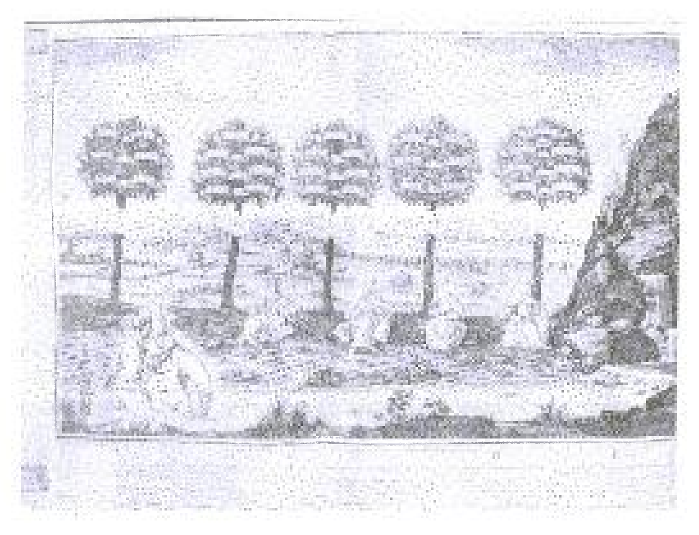
(14*a*) "A", figura de las *Ars compendiosa inveniendi veritatem*, pp. 79, 96, 104, 105.



(13*a*) "El triunfo de la Fe por medio del Arte lulliano", grabado tomado de las *Opera* de Ramón Lull, edición de Maguncia, p. 77.

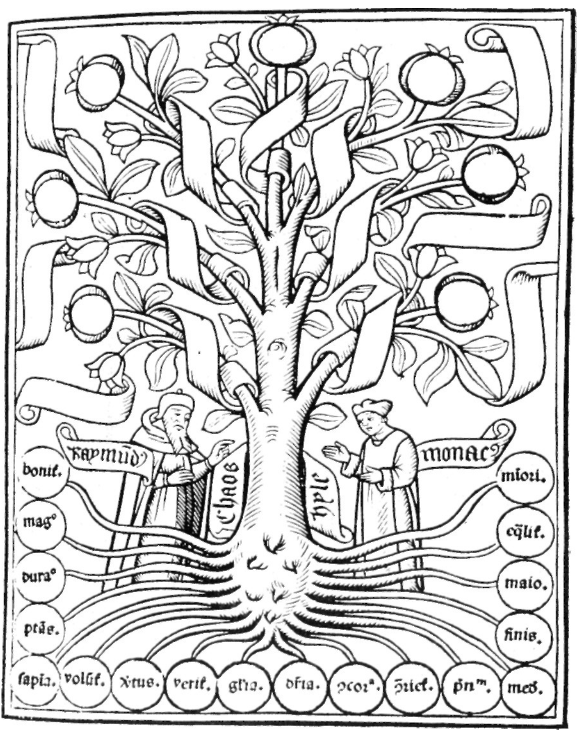


(11*b*) "Thomas le Myésier ante la Reina de Francia mostrándole un compendio de las obras de Ramón Lull", tomado de las miniaturas de Karlsruhe, p. 75.



(10*b*) "La Inteligencia y el sabio bajo los árboles de los vicios y las virtudes", ilustración del libro de Ramón Lull *Liber de gentili et de tribus sapientibus*, Maguncia, vol. II, p. 53.

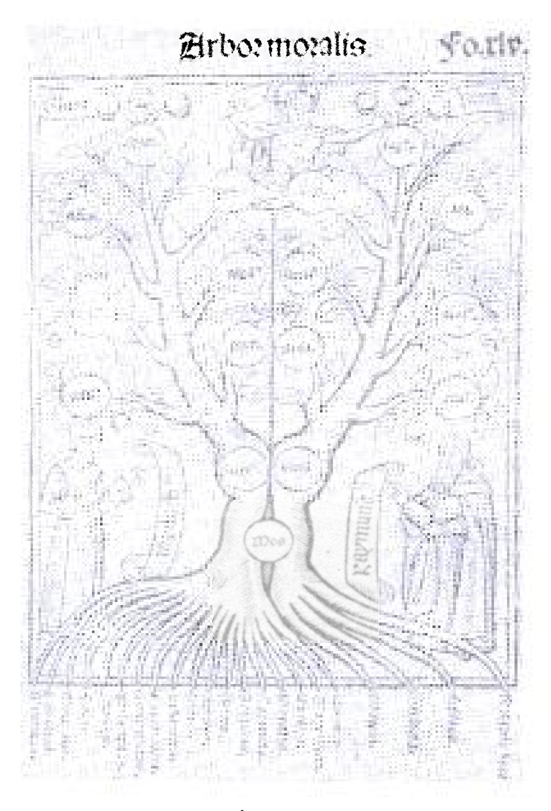
Arbor divinalis. Fo.cxviii.



(9*d*) Árbol de la Trinidad.

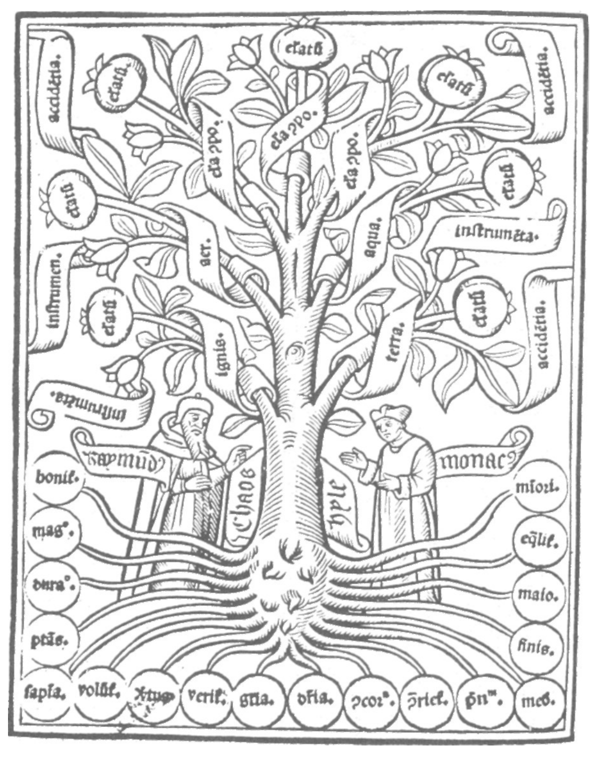


(9*b*) Árbol celestial.

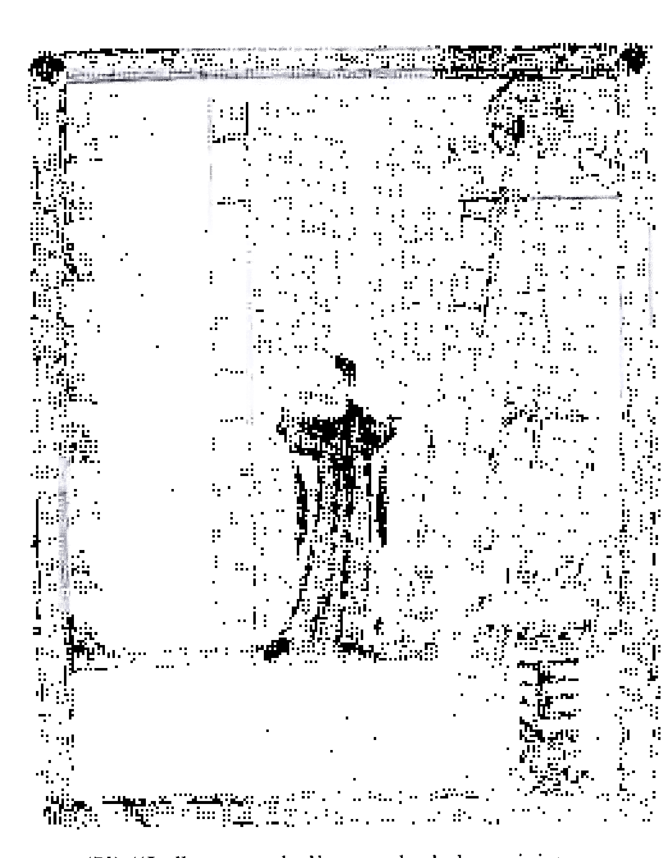


(8*d*) Árbol moral.

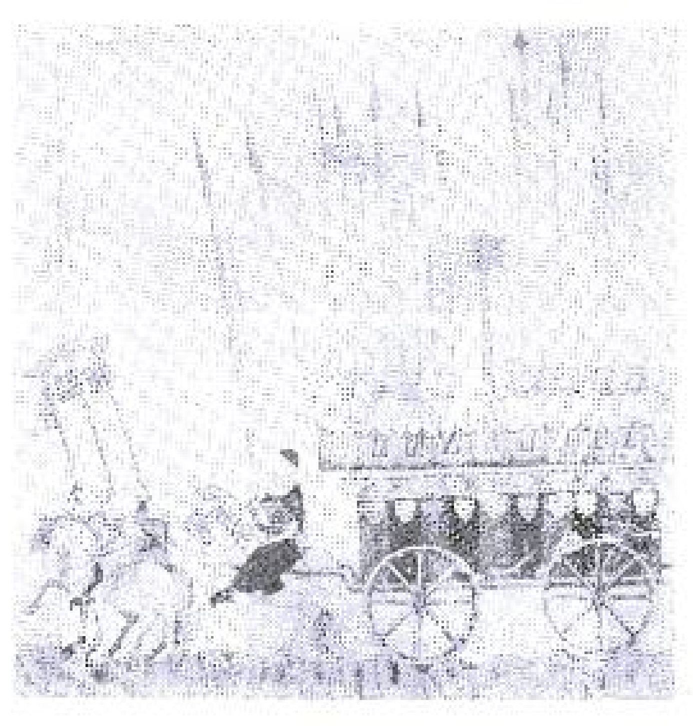
Arbor elementalis.



(8*b*) Árbol elemental.



(7*b*) "Lull con escalas", tomado de las miniaturas de Karlsruhe.

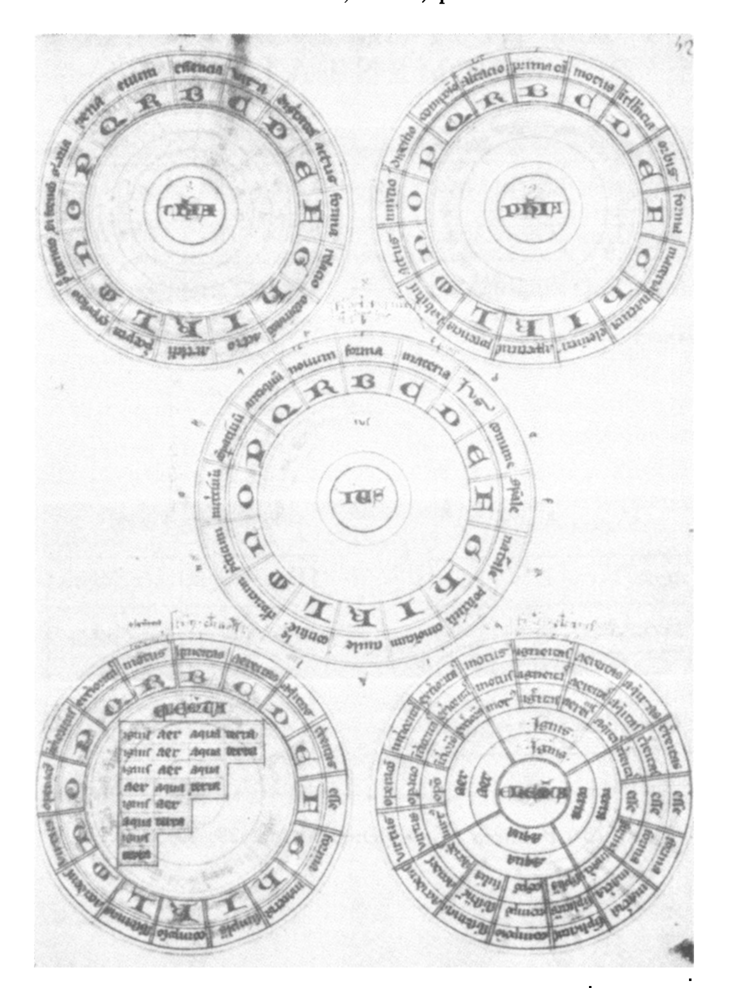


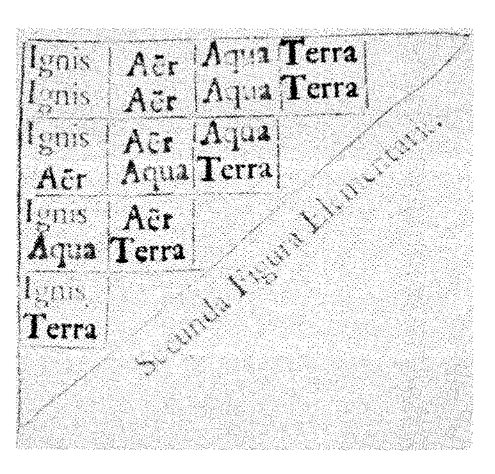
(6*b*) "Lull cabalgando con los principios del Arte (B a K como *absoluta* y *relata*, véase la lámina 1*a*) vestidos de caballeros" (pp. 40, 53), tomado de las miniaturas de Karlsruhe.



(5*b*) Ilustración procedente de Londres, British Museum, Royal MS. 14 E II, de origen flamenco, siglo XV.

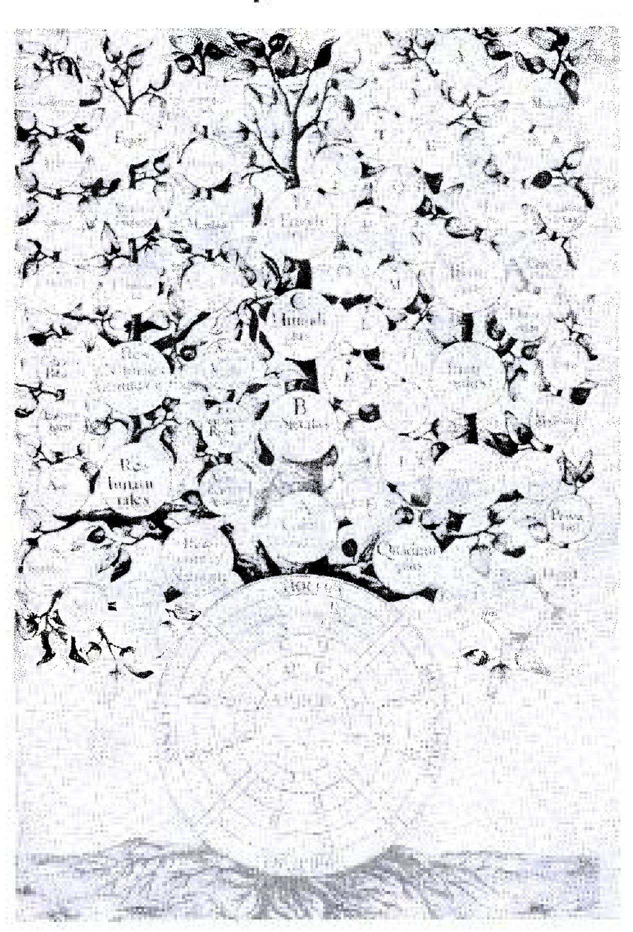
Lámina 4. Círculos de la teología, filosofía, derecho y de los elementos: ilustraciones para la obra de Ramón Lull *Ars demonstrativa*, tomadas de un manuscrito del siglo XIII (o principios del XIV), París, Biblioteca Nacional, lat. 16113, f. 72r, p. 38.

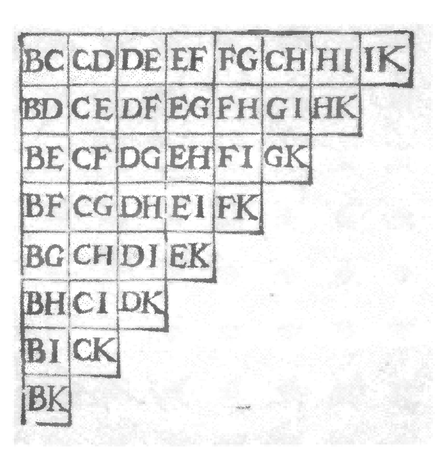




(3*b*) Segunda figura elemental,
pp. 29, 37, 39, 48.

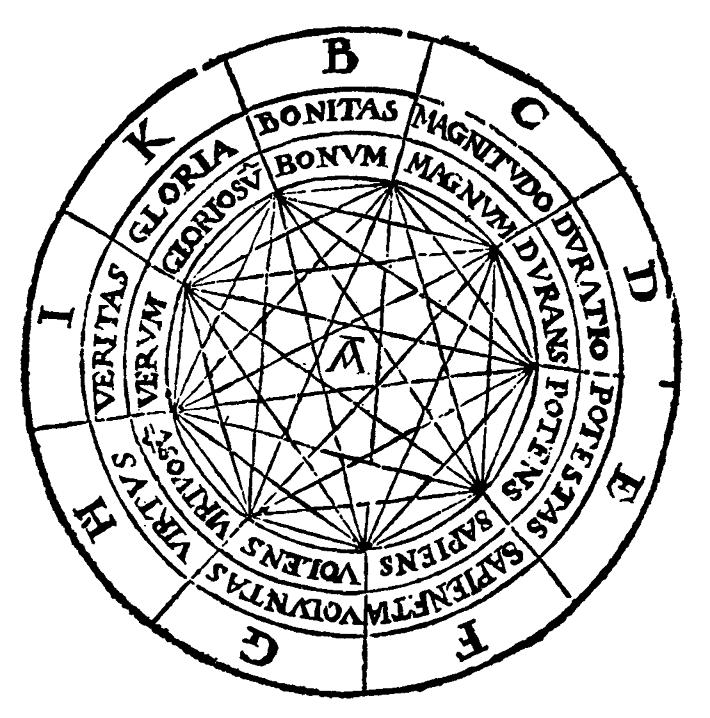
Lámina 2. Diagrama arbóreo para ilustrar la obra de Ramón Lull *Liber principiorum medicinae*, proveniente del tomo I de sus *Opera*, Maguncia, 1721-1742, pp. 27, 38, 52.





BC	CD	DE	EF	FG	CH	HI	IK
BD	CE	DF	EG	FH	GI	HK	
BE	CF	DG	EH	FI	GK		
BF	CG	DH	EI	FK			
BG	CH	DI	EK				
BH	CI	DK					
BI	CK						
BK							

(1*d*) Tercera figura, pp. 10-11.



(1*b*) Primera figura, pp. 10-11.